DAVID FOSTER WALLACE

Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer



Escritos durante la década de 1990, los ensayos y artículos de *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer* constituyen una de las más irreverentes e hilarantes radiografías de la cultura americana de fin de milenio. Las subculturas televisivas, los entresijos del deporte de élite, la vida salvaje y surreal en el Medio Oeste o el turismo de lujo en el Caribe son algunos de los fenómenos que David Foster Wallace describe desde una perspectiva donde se entremezclan la familiaridad, el asombro y una mordacidad descabellada. En estos textos, publicados originalmente en revistas como *Harper's* o *Variety*, el autor consigue dar una vuelta de tuerca inédita en la literatura norteamericana: aunar una capacidad analítica deslumbrante con una corrosiva visión satírica, amén de la alucinante imaginación narrativa que conocemos de su ficción. Como si se tratase de una Guía de Fin de Milenio escrita a cuatro manos por Nathanael West y Don DeLillo.

Lectulandia

David Foster Wallace

Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer

Ensayos y opiniones

ePUB r1.1
Yorik 04.04.13

Título original: *A Supposedly fun thing I'll never do again*
David Foster Wallace, 1997
Traducción: Javier Calvo

Editor digital: Yorik
ePub base r1.0

A Colin Harrison y Michael Pietsch

Los siguientes ensayos habían sido publicados con anterioridad (en formas algo distintas, y a veces algo más breves):

«Derivative Sport in Tornado Alley» («Deporte derivado en el corredor de los tornados»), «Getting Away from Already Pretty Much Being Away from It All» («Dejar de estar bastante alejado de todo») y «A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again» («Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer») fueron publicados en *Harper's* en 1992, 1994 y 1996 con los títulos «Tennis, Trigonometry, Tornadoes», «Ticket to the Fair» y «Shipping Out», respectivamente.

«Derivative Sport in Tornado Alley», en Michael Martone, ed., *Townships*, University of Iowa Press, 1993.

«*E Unibus Pluram*: Television and U.S. Fiction» («*E unibus pluram*: televisión y narrativa americana»), en *The Review of Contemporary Fiction*, 1993.

«Greatly Exaggerated» («Noticias bastante exageradas»), en *The Harvard Book Review*, 1996.

«David Lynch Keeps His Head» («David Lynch conserva la cabeza»), en *Premiere*, 1996.

«Tennis Player Michael Joyce's Professional Artistry as a Paradigm of Certain Stuff about Choice, Freedom, Limitation, Joy, Grotesquerie, and Human Completeness» («El talento professional del tenista Michael Joyce como paradigma de ciertas ideas sobre el libre albedrío, la libertad, las limitaciones, el gozo, el esperpento y la realización humana»), en *Esquire*, 1996, con el título «The String Theory».

Deporte derivado en el corredor de los tornados

Cuando salí de mi pueblecito perdido en el Illinois rural para asistir al alma máter de mi padre en las escarpadas y lúgubres montañas Berkshire al oeste de Massachusetts, de repente me empezaron a flipar las matemáticas. Empiezo a entender por qué me pasó. Las matemáticas superiores suscitan y catartizan la morriña de los habitantes del Medio Oeste. Yo había crecido en el seno de vectores, líneas y más líneas trazadas de banda a banda, cuadrículas y, al nivel del horizonte, enormes curvas de fuerza geográfica, extraños remolinos de agua en el desagüe topográfico de una vasta extensión de tierra planchada por el hielo, asentada y girando sobre las placas tectónicas. El área que se extiende detrás y debajo de estas curvas amplias en la costura de la tierra con el cielo yo ya la podía dibujar a simple vista antes de conocer los infinitesimales como herramientas y las integrales como método. Las matemáticas en mi facultad montañosa del este fueron como un despertar; desmantelaron el recuerdo y lo sacaron a la luz. El análisis matemático me resultó, de forma bastante literal, un juego de niños.

En los últimos años de mi infancia aprendí a jugar al tenis en las pistas asfaltadas de un pequeño parque público construido sobre unas tierras de labranza demasiado nitrogenadas para seguir cultivándolas. Aquello fue en mi pueblo natal de Philo, Illinois, una diminuta colección de silos de maíz y casas Levittown[1] de los tiempos de la guerra cuyos residentes nativos se dedicaban a poco más que vender seguros para las cosechas, fertilizante de nitrógeno y herbicida y cobrar impuestos sobre la propiedad a los jóvenes académicos de la vecina universidad de Champaign-Urbana, cuya plantilla había crecido lo bastante en los prósperos años sesenta como para hacer que resultara lógica una incongruencia tan evidente como «comunidad de granjas y dormitorios».

Entre los doce y los quince años fui un jugador de tenis juvenil casi formidable. Eché el callo para la competición derrotando a hijos de abogados y dentistas en competiciones celebradas en el pequeño Champaign and Urbana Country Club y pronto me pasé veranos enteros yendo en coche de madrugada a torneos disputados en todo Illinois, Indiana y Iowa. A los catorce años llegué al puesto diecisiete en el ranking de la sección Oeste de la Asociación Americana de Tenis («Oeste» era la

designación chirriantemente anticuada de la AAT para el Medio Oeste; más al oeste todavía quedaban las secciones Sudoeste, Noroeste y Pacífico Noroeste). Mi flirteo con la excelencia tenística debía mucho más a la población donde aprendí y me entrenaba y a una extraña propensión a las matemáticas intuitivas que al talento atlético. Incluso para los criterios de la competición juvenil, en donde todo el mundo es un brote de potencial puro, yo apenas tenía talento. Tenía una buena coordinación mano-vista, pero no era corpulento ni rápido, tenía un pecho casi cóncavo, las muñecas tan estrechas que podía rodeármelas con el pulgar y el meñique, y no podía darle a la pelota con más fuerza ni aplomo que la mayoría de las chicas de mi edad. Lo único que sabía hacer era «dominar la pista». Esto era una frase hecha del tenis que quería decir muchas cosas. En mi caso, significaba que yo conocía mis limitaciones y las limitaciones de mi posición, y me ajustaba a ellas de forma adecuada. Estaba en forma cuando las condiciones eran adversas.

Pues bien, las condiciones en el interior de Illinois son interesantes desde un punto de vista matemático y adversas desde un punto de vista tenístico. El calor estival y la humedad recalcitrante, el terreno grotescamente fértil que envía hierbas y hojarasca volando a través de la superficie, quironómidos que se alimentan de sudor y mosquitos que se crían en los surcos de los campos y en las zanjas inundadas de algas que rodean los campos de labranza, junto a los cuales es imposible jugar al tenis de noche porque las polillas y los jejenes de la mierda atraídos por las luces de sodio forman planetas en miniatura alrededor de las farolas y toda la superficie iluminada de la pista se llena de pequeñas sombras espasmódicas.

Pero sobre todo el viento. El factor más importante en la vida al aire libre en el interior de Illinois es el viento. Recuerdo muchos chistes locales sobre veletas dobladas y cobertizos inclinados, y más sobrenombres en el interior del estado para tipos de vientos de los que hay en Malamut para la nieve. El viento tenía personalidad, (mal) humor y, por lo visto, voluntad propia. El viento hacía volar las hojas secas en forma de líneas intercaladas y arcos de fuerza tan regulares que uno podía fotografiarlos para un libro de texto sobre la Regla de Cramer y los productos cruzados de las curvas en tres dimensiones. En invierno moldeaba la nieve en forma de cachiporras cegadoras que sepultaban los coches encallados y obligaba a los vecinos a desenterrar no solamente las entradas de las casas, sino también los costados. Una «tormenta de nieve» en el interior de Illinois solamente empezaba cuando dejaba de nevar y el viento se ponía a soplar. La mayoría de la gente de Philo no se peinaba porque era una pérdida de tiempo. Las señoras llevaban telas de plástico atadas por encima de sus peinados de peluquería tan a menudo, que yo creía que era obligatorio llevarlas en todo peinado realmente elegante. Las chicas de la Costa Este que salían con el pelo suelto y ondeando me parecían desnudas y licenciosas. Viento, viento, etcétera.

La gente que conozco que no es del Medio Oeste se lo imagina como extensiones desiertas, tierra oscura, campos de vegetación verde y hierba a medio crecer, montículos y depresiones suaves que convierten la topología en un ejercicio sádico de trazar ecuaciones de segundo grado, paisajes que contemplados desde la autopista parecen tan vacíos e idénticos que vuelven locos a los motoristas. La gente de Indiana, Wisconsin y el norte de Illinois concibe su propia versión del Medio Oeste en términos de agronomía, bienes comercializados en el mercado de futuros, quitar las espiguillas del maíz, cosechar a mano y llevar gorras de empresas de semillas, tipos escandinavos de mejillas rubicundas, sidra, matanza del ganado y partidos de fútbol americano con penachos de vapor blanco saliendo de los cascos. Pero en ese extraño estancamiento central que abarca Champaign-Urbana, Rantoul, Philo, Mahomet-Seymour, Mattoon, Farmer City y Tolonom, la vida del Medio Oeste está conformada y deformada por el viento. En materia climática, nuestro pueblo está en la corriente ascendente oriental de lo que una vez oí a un meteorólogo con traje de tweed marrón llamar una Anomalía Térmica. Algo relacionado con ciertas rotaciones dirigidas al sur de aire frío procedente de los Grandes Lagos que se mezclan con corrientes bochornosas procedentes de Arkansas y Kentucky, más una extraña dosis de extraños céfiros del valle del Mississippi situado a tres horas al oeste. Chicago se llama a sí misma la Ciudad del Viento, pero Chicago, un enorme cortavientos en sí misma, no ha conocido nunca un verdadero viento de dimensiones religiosas. Y los meteorólogos no tienen nada que decir a la gente de Philo, que saben perfectamente que lo que pasa en realidad es que al oeste, entre nosotros y las montañas Rocosas, no hay básicamente nada de altura, y que los extraños céfiros y revuelos se unen a las brisas, las ventolinas, las rachas y las corrientes ascendentes de aire caliente y a cualquier otra cosa que vuele por encima de Nebraska y Kansas, y se desplazan hacia el este como arroyos que afluyen a ríos, chorros de reacción y frentes militares que se juntan como avalanchas y rugen remontando las rutas ganaderas de los pioneros en dirección a nuestros pobres culos indefensos. Lo peor era la primavera, la temporada tenística en el instituto de chicos, cuando las redes se inflaban como banderas orgullosas y cualquier pelota errática salía despedida hasta la verja situada más al este, interrumpiendo el juego en todas las pistas adyacentes. Durante una ventolera fuerte, uno de nosotros sacaba una cuerda y le decía a Rob Lord, que era nuestro quinto hombre en individuales y espectralmente flaco, que íbamos a tener que atarlo para evitar que se convirtiera en un proyectil. El otoño, que solía ser la mitad de malo que la primavera, era un rugido sordo y continuo y el crujido monstruoso de continentes enteros de hojas secas ordenándose en líneas de fuerza. No había oído ningún ruido remotamente parecido a ese megacrujido hasta que a los diecinueve años oí por primera vez en New Brunswick's Fundy Bay cómo una ola alta rompía y era arrastrada de vuelta sobre una orilla de guijarros pulidos. Los veranos eran

ventosos y frenéticos y luego, en las inmediaciones de agosto, a menudo se volvían letalmente tranquilos. El viento amainaba unos días en agosto y no nos aliviaba del calor. Aquel parón nos volvía locos. Todos los agostos volvíamos a darnos cuenta de en qué medida el ruido del viento se había vuelto parte de la banda sonora de la vida en Philo. Para mí, el ruido del viento se había convertido en el silencio. Cuando el viento desaparecía, me quedaba a solas con el chirrido de la sangre en mi cabeza y el destello auditivo de todos los pelos del tímpano temblando como borrachos en retirada. Después de mudarme a Massachusetts necesité meses para poder dormir en medio del susurro gatuno del viento de Nueva Inglaterra.

Para el forastero medio, el interior de Illinois parece un sitio ideal para practicar deporte. Visto desde el aire, el terreno se parece muchísimo a un tablero de juego: cuadrados analmente precisos de tierra de cultivo parda o caqui cortada y dividida por carreteras asfaltadas tiradas a plomo (en toda zona de granjas, las carreteras parecen más bien impedimentos que vías de comunicación). En invierno, el terreno siempre parece un suelo de azulejos de baño Mannington, cuadriláteros blancos donde hay nieve (desnuda) y negros donde los árboles y la maleza se la han sacudido de encima gracias al viento. Desde los aviones, siempre me recuerda al Monopoly o al Life o a un laberinto para ratas de laboratorio. Luego, al nivel del suelo, los campos alineados de maíz y de soja, los campos surcados de líneas tan rectas como solamente pueden trazarlas un tractor Allis Chalmers y un sextante, parecen recorridos por carriles como pistas de atletismo o piscinas olímpicas, divididos por líneas de yardas como un campo de fútbol o llenos de ángulos y pasillos de dobles como pistas de tenis. Mi parte del Medio Oeste siempre parece muy bien trazada, como si hubiera sido planificada.

Las ventajas del terreno son también sus debilidades. Debido a que la tierra parece tan llana, los diseñadores de clubes y parques casi nunca se molestan en aplanarla antes de poner el asfalto para las pistas de tenis. El resultado es normalmente una ligera inclinación que solamente puede notar un jugador que pase mucho tiempo en las pistas. Debido a que las pistas de tenis siempre se construyen en sentido longitudinal de norte a sur, por razones que tienen que ver con el sol y el campo visual, y debido a que el terreno en el interior de Illinois va ascendiendo de forma muy suave a medida que uno avanza hacia el este en dirección a Indiana y a la ligera elevación geográfica que hace que los ríos retrocedan hacia sus propios manantiales al este de ese estado, la mitad de la pista que se usa para los drives, en el caso de un diestro que mirara al norte, siempre parece psicológicamente elevada respecto a la mitad de los reveses; en un torneo en Richmond, Indiana, justo por encima de la frontera de Ohio, descubrí que la inclinación era la inversa. Ese mismo suelo tan lleno de mantillo que hay que sobornar a los granjeros para que los

mercados no se saturen hace que las pistas de tenis siempre estén inundadas de estramonio, cardos y maíz silvestre, y provoca que las pistas se agrieten debido a la presión emergente de las hierbas de hoja ancha cuyas semillas pioneras no se arredran ante una capa de medio centímetro de aislante y piedra. De forma que todas las pistas de tenis, salvo las mejor mantenidas en los distritos más prósperos de Illinois, son como pequeños paisajes rurales, con los terrones, las grietas y las filtraciones internas formando parte del suelo donde uno juega. Las grietas de las pistas siempre parecen salir del lado del cuadro de saque y avanzar serpenteando hacia la línea de saque. Llenas de brotes en los lugares donde se ensanchan, las grietas negras, en especial sobre el suelo de color verde intenso que contrasta con el rojo ladrillo del espacio exterior a la pista válida, le dan a las pistas un aspecto extraño como de zonas de Illinois irrigadas por ríos y vistas desde las alturas.

Una pista de tenis de veinticuatro metros por ocho, vista desde arriba, con los rectángulos alargados de los pasillos de dobles flanqueando toda su longitud, parece un envase de cartón con las lengüetas dobladas hacia atrás. La red, con su metro y cinco de altura en los postes, divide la pista transversalmente en dos mitades; las líneas de servicio vuelven a dividir cada una de las mitades en cancha de fondo y cuadros de saque. Luego, las líneas que van de la base del centro de la red a las líneas de servicio dividen cada uno de los cuadros de saque en dos áreas de saque de seis metros y medio por cuatro. Las divisiones y los límites tan precisos, junto con el hecho de que —dejando de lado el viento y los giros exóticos que uno quiera darles— se puede hacer que las pelotas solamente vuelen en línea recta, hacen que los manuales de tenis sean pura geometría. Es un billar con bolas que no se quedan quietas. Es un ajedrez en movimiento. Es a la artillería y los ataques aéreos lo que el fútbol es a la infantería y la guerra de desgaste.

En materia de tenis, yo tenía dos dones naturales que compensaban la insuficiencia de talento físico. Digamos que eran tres. El primero era que siempre sudaba tanto que permanecía bastante bien ventilado fuesen cuales fuesen las condiciones climáticas. El exceso de sudor parece un don ambiguo, y no hacía exactamente maravillas por mi vida social en el instituto, pero significaba que podía jugar durante horas en un día de julio que recordaba a unos baños turcos y no desfallecer en absoluto siempre que bebiera agua y comiera cosas saladas entre partidos. Siempre parecía un ahogado ya en el cuarto juego, pero no tenía calambres ni vomitaba ni me desmayaba, a diferencia de los flamantes chicos de Peoria a quienes nunca se les deshacía la raya del pelo hasta que los ojos se les ponían en blanco y se desplomaban hacia delante sobre el cemento resplandeciente. Un don todavía mayor era que me sentía extremadamente cómodo dentro de las líneas rectas. No sufría en absoluto esa extraña claustrofobia geométrica que al cabo de un tiempo

convierte a algunos jóvenes jugadores con talento en animales inquietos en un zoo. Descubrí que me siento en mejor forma cuando estoy rodeado de ángulos rectos, intersecciones abruptas y esquinas afiladas. Era una cuestión ambiental. Philo, Illinois, es una cuadrícula escorada: nueve calles de norte a sur por seis de nordeste a sudoeste, cincuenta y una encantadoras esquinas cruciforme-sesgadas (¡las tangentes de los ángulos de las intersecciones este y oeste podían evaluarse íntegramente en términos de sus secantes!) y un terreno municipal de tres manzanas en el centro con un tanque cuya boca apuntaba al noroeste hacia Urbana, además de un nativo petrificado, esculpido en la playa de Salerno, cuya mano de bronce apuntaba exactamente al norte. A última hora de la mañana, la estatua del tipo de Salerno proyectaba un brazo de sombra negro y regordete sobre una hierba lo bastante densa para jugar al golf. Por las tardes el sol galvanizaba su perfil izquierdo y proyectaba la sombra acusadora de su brazo hacia la derecha, doblada en ángulo como un palo sobresaliendo de un estanque. En la universidad se me ocurrió de pronto durante un test que el diferencial entre la dirección que señalaba la mano de la estatua y el arco de la rotación de su sombra era de primer orden. En todo caso, ahora yo era capaz de reconstruir a voluntad la mayoría de mis recuerdos de infancia —ya fueran de campos roturados, del turno de guardia de una cosechadora por la carretera rural 104 Oeste o del curso de las sombras angulosas sobre el crepúsculo del campo de *softball* — con una regla y un semicírculo graduado.

Me gustaba más el entrecruzamiento escarpado de las líneas rectas que a los demás chicos con los que crecí. Creo que esto se debe a que eran nativos, mientras que a mí me trasplantaron siendo niño desde Ithaca, donde mi padre se había doctorado. De forma que había conocido, aunque fuera horizontalmente y de forma semiconsciente como bebé, algo distinto: las colinas altas y las calles serpenteantes de un solo sentido del estado de Nueva York. Estoy bastante seguro de que retuve el mejunje amorfo de curvas y promontorios en la parte antediluviana de mi cerebro, ya que los niños de Philo con los que jugaba y me peleaba, aquellos niños que no conocían ni habían conocido nada más, no veían nada agreste ni extraño en el diagrama plano del pueblo, no añoraban nada escarpado. (¿Y por qué me parece tan significativo el que muchos de ellos acabaran en el ejército, poniendo caras rígidas y severas y llevando uniformes azules impecablemente planchados?)

A menos que se sea uno de esos raros mutantes virtuosos de la fuerza bruta, uno se da cuenta de que el tenis de competición, como los fondos monetarios, requiere un pensamiento geométrico, la capacidad de calcular no solo tus propios ángulos sino también los ángulos de respuesta a tus ángulos. Debido a que la expansión de las respuestas posibles es de segundo grado, uno tiene que pensar en las próximas *n* jugadas, donde *n* es una función hiperbólica limitada por el seno del talento del

oponente y el coseno del número de jugadas que ya se han efectuado en el partido (más o menos). Esto se me daba bien. Lo que me hizo casi excelente durante un tiempo era mi capacidad para incluir también la complicación diferencial del viento en mis cálculos. Era capaz de pensar y jugar al cubo. Porque el viento introducía curvas en las líneas y convertía el juego en un espacio tridimensional. El viento hizo un daño enorme a muchos jugadores juveniles del interior de Illinois, sobre todo en el periodo de abril a julio, cuando actuaba de forma neurótica, tendiendo a soplar sin ninguna pauta, a erizarse y retroceder, a despertarse y apagarse, a veces soplando en una dirección a ras de pista y en otra completamente distinta tres metros más arriba. La precisión de pensamiento requería que uno dedujera porcentajes de tendencias, golpes y ángulos de respuesta, una precisión que nuestro entrenador y los demás entrenadores voluntarios del pueblo sabían abstraer bastante bien con una tiza y una pizarra, atando una pierna de su alumno a la cerca con cuerda de tender para restringir su arco de desplazamiento en los entrenamientos, colocando cestas de la colada en las distintas esquinas y trazando rectángulos inscritos en los rectángulos de la pista para llevar a cabo ejercicios de repetición y carreras contra el viento; toda esta preparación teórica se iba al garete cuando las zapatillas deportivas saltaban a la pista en un torneo. La bola mejor planeada y mejor golpeada simplemente salía disparada fuera del alcance de la vista, aquel era el problema básico y prosaico. Algunos chicos se volvían prácticamente locos ante semejante injusticia y arbitrariedad, y en días realmente ventosos aquellos chicos, habitualmente rebosantes de talento, sufrían su primera crisis apopléjica de las de tirar la raqueta hacia el tercer juego del partido y quedaban sumidos en una especie de coma sombrío al final del primer set, amargamente *conscientes* de que iban a ser jodidos por el viento, la red, la cinta y el sol. Yo, apodado afectuosamente «Babosa» porque era un vago de mierda en los entrenamientos, encontraba mi mayor cualidad tenística en un extraño distanciamiento robótico de todas las injusticias del viento y del clima que no podía planificar. No puedo calcular ni por asomo cuántos partidos de torneo gané entre los doce y los quince años contra oponentes más grandes, más rápidos, mejor coordinados y mejor entrenados que yo, simplemente tirando bolas de forma poca imaginativa al centro de la pista en medio de ventiscas esquizofrénicas y dejando que el otro chico jugara con más brío y gracia, esperando a que bastantes de sus bolas más ambiciosas dirigidas a las inmediaciones de las líneas se torcieran o fueran arrastradas por el viento fuera de la pista verde y las líneas blancas hasta el territorio rojo ladrillo y de ese modo lograr otro punto. No resultaba bonito ni divertido para el espectador, e incluso en medio del viento de Illinois nunca podría haber ganado partidos enteros de aquella forma si mi oponente no hubiera sufrido eventualmente una crisis nerviosa y hubiera sucumbido ante la injusticia obvia de perder frente a un «espantajo» estrecho de pecho por culpa de aquellas pistas rurales de mierda y aquel

maldito viento que recompensaban los automatismos cautelosos en lugar del brío y la gracia. Yo era un jugador poco popular, y con razón. Pero tampoco era verdad que no usara el brío ni la imaginación. La resignación es una modalidad del brío; además, un jugador necesita imaginación para que llegue a gustarle el viento, y a mí me gustaba. O por lo menos creía que el viento tenía cierto derecho básico a estar presente, y me resultaba en cierto modo interesante, y estaba dispuesto a ampliar mi territorio logístico para contrarrestar el efecto devastador que una brisa entrecortada de veinticinco a cincuenta kilómetros por hora, girando del sudoeste al este, podía tener en mis mejores cálculos acerca de cómo responder ambiciosamente al drive con efecto que Joe Peloimpecable lanzaba a mi esquina, donde yo pegaba de revés.

La combinación de pistas agujereadas, humedad asfixiante y viento propia de Illinois requería y recompensaba una aceptación casi zen de las cosas tal como eran en la pista. Yo ganaba a menudo. A los doce años empecé a acceder a torneos fuera de Philo, Champaign y Danville. Mis padres o la familia de Gil Antitoi, hijo de un profesor de historia del Canadá en Urbana, me llevaban en coche a eventos como el Open de Central Illinois en Decatur, una población construida por la empresa procesadora de A.E. Staley y propiedad de la misma y tan inundada por el hedor a maíz tostado que los chicos tenían que jugar con badanas tapándoles la boca y la nariz; como el Torneo Cerrado Clasificatorio del Oeste en el campus de la Universidad del estado de Illinois en Normal; como el Open Juvenil McDonald’s en la población de Galesburg, devota del maíz y situada al oeste junto al río; como el Open de Prairie Sate en Pekin, centro de las aseguradoras y patria del tractor Caterpillar; como los Torneos Junior sobre tierra batida del Medio Oeste en un relamido club privado en la versión particular que en Peoria tenían de Scarsdale.

Durante los cuatro años siguientes vi más del estado de lo que es normal o saludable, si bien es cierto que en su mayor parte fue un vislumbre fugaz de viajes y campos de cultivo, contemplando entre cabezadas los amaneceres abruptos y terriblemente candentes por encima del pliegue que separaba los campos del cielo (además, uno podía ver cualquier población a la que se dirigiera en el preciso momento en que aparecía en la línea del horizonte, y la única parte de Proust que me conmovió en la universidad fue la descripción que hay al principio de la relación geométrica del niño con la aguja lejana de la iglesia de Combray), montado en los asientos traseros de camionetas durante amaneceres de sábado y crepúsculos de domingo. Yo mejoré de forma gradual; Antitoi, ayudado injustamente por una pubertad temprana, mejoró de forma radical.

Para cuando teníamos catorce años, Gil Antitoi y yo éramos la élite del interior de Illinois en nuestra franja de edad, nos clasificábamos normalmente el cabeza de serie y el segundo en los torneos de la zona y éramos capaces de derrotar a todo el mundo

salvo a un par de chicos de los suburbios de Chicago que, junto con un contingente de Grosse Pointe, Michigan, solían dominar las clasificaciones regionales del oeste. Aquel verano, el mejor jugador de catorce años del país fue un chaval de Chicago, Bruce Brescia (cuya afición por los gorros de tenis blancos y holgados, los calcetines bajos con pompones en el talón y los chalecos chabacanos de colores pastel atestiguaban ciertas inclinaciones que yo no entendería hasta muchos años más tarde), pero Brescia y su secuaz, Mark Mees de Zanesville, Ohio, nunca se dignaban jugar en otro sitio que no fueran las pistas de tierra batida del Medio Oeste y en algunos torneos en pista cubierta en el condado de Cook, ya que estaban demasiado ocupados yendo en avión a sitios como los torneos en pista rápida de cemento de la Universidad Pacific de Ventura, el Júnior de Wimbledon y otros por el estilo. Solo jugué una vez contra Brescia, en los cuartos de final de un torneúcho en pista cubierta en Rosemont Horizon en 1977, y el resultado no fue agradable. Un año Antitoi llegó a ganarle un set a Mees en los clasificatorios nacionales. Ni Brescia ni Mees llegaron a hacerse profesionales; no supe más de ellos pasados los dieciocho años.

Antitoi y yo ocupábamos exactamente el mismo espacio de competición. Era mi amigo, mi rival y mi ruina. Aunque yo empecé a jugar dos años antes, él era más grande, más rápido y básicamente mejor que yo a los trece años, y pronto empecé a perder con él en las finales de todos los torneos en los que jugaba. Nuestro aspecto y nuestra actitud, así como nuestras *gestalt* generales, eran tan distintos que entre 1974 y 1977 desarrollamos una especie de rivalidad épica. Yo había adquirido tanta pericia en el uso de las estadísticas, las superficies, el sol, el viento y una especie de aplomo estoico, que me consideraban una especie de sabio físico, un chamán juvenil del viento y del calor, y era capaz de jugar eternamente, devolviendo pelotas poco imaginativas con efectos barrocos. Antitoi, que jamás se había complicado la vida, le daba unas hostias terribles a todo objeto redondo que se pusiera a su alcance, siempre apuntando a una de las dos esquinas de la cancha de fondo. Él era un pegador excelente y yo una babosa. Cuando él estaba «en racha», o sea, cuando tenía un buen día, me usaba para barnizar la pista. Cuando no estaba en forma (y tanto yo como David Saboe de Bloomington y Kirk Riehagen y Steve Cassil de Danville habíamos pasado horas incontables meditando y debatiendo sobre qué variables de dieta, sueño, relaciones sentimentales, viajes en coche o incluso color de calcetines entraban como factores en la ecuación del nivel y el estado de ánimo diario de Antitoi), los dos disputábamos grandes partidos, palizas maratonianas. De las once finales que jugamos en 1974, yo gané dos.

El tenis juvenil en el Medio Oeste fue también mi iniciación a la verdadera tristeza adulta. Yo había desarrollado una especie de *hybris* en torno a mi capacidad taoísta para controlar mediante la falta de control. Había creado una religión íntima del viento. En Philo prácticamente nadie va en bicicleta, por razones obvias

relacionadas con el viento, pero yo ideé una manera de ir virando adelante y atrás para remontar una ventolera, sosteniendo un libro ancho de lado a un ángulo de unos ciento veinte grados respecto a mi ángulo de avance —*The Art of the Engineer*, de Bayne y Pugh, y *Language of the Hand*, de Cheiro, resultaron ser los mejores planos aerodinámicos— de forma que, mediante la imaginación, el brío y el aplomo estoico, no solamente podía neutralizar sino usar una ventolera brutal para ir en bicicleta. De forma parecida, a los trece años descubrí una forma no solo de acomodarme a los fuertes vientos estivales, sino también de aprovecharlos en los partidos. Ya no solamente enviaba la pelota sin pensar al centro de la pista dejando un amplio margen para el error y el efecto, sino que era capaz de usar las corrientes de la misma forma que un lanzador de béisbol usa la saliva. Podía tirar pelotas en trayectoria curva, de forma que la brisa se las llevara y las dejara caer con suavidad. Tenía un servicio especial con la ayuda del viento que lograba que la pelota se volviera ovalada en el aire, se desviara de izquierda a derecha como una pelota de béisbol bateada con efecto lateral y luego invirtiera su arco al rebotar. Desarrollé la misma clase de intuición autónoma acerca de lo que el viento hacía con la pelota que un conductor con transmisión estándar tiene acerca de cómo girar. Como jugador de tenis juvenil, me sentí ciudadano del mundo físico material en mayor medida que los demás chicos. Y a los catorce años me sentí traicionado cuando la mayoría de aquellos muchachos resueltos y zancudos se volvieron de pronto corpulentos y viriles, con repentinas erupciones de vello en los muslos, briznas en el bigote y arterias en los antebrazos. En mi decimoquinto verano, de pronto los chicos a los que el año anterior había estado derrotando sin problemas me resultaban imbatibles. En 1977, perdí las semifinales, en Pekin y en Springfield, de sendos torneos en los que en 1976 había vencido a Antitoi. Mi padre estuvo a punto de hundirme después de que yo perdiera en Springfield con un chaval de Quad Cities cuando me dijo, intentando consolarme, que había dado la impresión de que estaba jugando un chaval contra un hombre. Y los demás chicos también notaron algo en relación conmigo, olieron alguna ruptura en la extraña comodidad que yo había tenido con los elementos: mi capacidad para acomodarme al exterior y manipularlo estaba siendo interrumpida por el mal funcionamiento de algún despertador interno que yo no conseguía entender.

Menciono esto sobre todo porque la mayor parte de la energía psíquica que yo obtenía de mi comunidad del Medio Oeste estaba determinada por el crecimiento y la fertilidad. El componente agrario era obvio, ya que toda mi población dependía de la siembra, la dispersión, la altura y el rendimiento. Parte de la obsesión de los adultos por el pesaje, la medición y la planificación se filtraba en las cabecitas cubiertas por gorros y badanas de los chavales que estábamos en los campos de deporte y en los escenarios de nuestras aficiones. En 1977 yo era el único de mi grupo de amigos deportistas que seguía con la virginidad intacta. (No me cabe ninguna duda, y no voy

a explicar cómo lo sé a ciencia cierta solo porque ahora aquellos tipos son maestros de escuela, proveedores de productos y aseguradores con familias y posiciones que proteger.) A medida que mi pubertad se iba retrasando cada vez más, me fui sintiendo alienado no solamente de mi cuerpecillo lampiño y recalcitrante, sino en cierta forma de todos los elementos exteriores que había llegado a ver como mis compañeros de conspiración. Yo sabía, de alguna forma, que la llamada al crecimiento y la pubertad tendría que venir de fuera, de algo situado más allá de Monsanto y Dow que hacía crecer el maíz, entrar en celo a los marranos y suavizarse cada primavera el viento y cargarse del aroma a estiércol de las llanuras de alubiares que había al norte entre nosotros y Champaign. Mi vocación decayó. Me sentí fuera de lugar. Empecé a experimentar el mismo resentimiento hacia lo que los niños entienden por la naturaleza que Steve Cassil experimentaba cuando un drive no cruzado supuestamente fácil era desviado por una ventisca, o que Gil Antitoi experimentaba cuando su precioso servicio con efecto (era el único chaval de primera categoría en las pistas lentas y llenas de hierbajos de nuestro pueblo capaz de jugar a servicio y volea desde el principio, razón por la cual tuvo tanto éxito en las resbaladizas pistas de cemento de la Costa Oeste cuando fue a jugar para la Universidad del estado de California en Fullerton) era estropeado por el sol: era tan alto, y estaba tan obcecado por ajustar su saque de manual a las condiciones solares, que por culpa de sacar desde el extremo norte de la pista en los partidos disputados a primera hora de la tarde, siempre terminaba con los ojos llenos de manchas violáceas y se pasaba el resto del partido deambulando, dando tumbos y cabreado. Era la época en que ni se había oído hablar de llevar gafas de sol en las pistas de tenis.

Pero lo cierto es que empecé a sentir lo mismo que ellos. De forma soterrada, empecé a odiar mi lugar físico en el gran plan, y aquel odio y aquella amargura, una especie de lento proceso de corrupción, son las razones principales de que no me volviera a clasificar para los campeonatos por grupos de edades después de 1977, y de que en 1980 ya apenas fuera capaz de entrar en el equipo en una facultad todavía más pequeña que Urbana High, mientras que chavales a los que yo había derrotado y después envidiado jugaban al tenis en los equipos universitarios de Purdue, Fullerton, Michigan, Pepperdine, e incluso —en el caso de Pete Bouton, que en 1977 creció quince centímetros y cuarenta puntos de coeficiente intelectual— para la sagrada Universidad de Illinois en Urbana-Champaign.

La alienación del Medio Oeste como cuadrícula de la fertilidad puede parecer un concepto un poco metafísico, por no decir autocompasivo. Después de todo, aquella fue la época en que descubrí las integrales definidas y las antiderivadas y me encontré con que mi identidad se desplazaba de deportista a empollón matemático. Pero también es cierto que toda mi carrera tenística en el Medio Oeste maduró y luego degeneró bajo los auspicios del Principio de Peter. En mi pueblo y sus alrededores —

donde las pistas eran rurales, los presupuestos bajos y las condiciones tan extremas que los mosquitos sonaban como trompetas y las abejas como tubas y el viento como un incendio de alerta cinco, que teníamos que cambiarnos de camisa entre juego y juego, usar nuestras botellas de agua para lavarnos de los brazos, piernas y cuello las ahechaduras que saltaban de la pista y llevar pastillas de sal en cajitas de caramelos Pez— yo fui casi excepcional: dominaba la pista; estaba en mi elemento. Pero los torneos más importantes, los eventos a los que mi excelencia rural me servía para acceder, se jugaban en un mundo real y distinto: la superficie de las pistas del Arlington Tennis Center se reparaba todas las primaveras y era allí donde se llevaba a cabo el clasificatorio júnior nacional de nuestra región. El color verde del terreno impecable de aquellas pistas era tan intenso que distraía, su superficie tan nueva y áspera que traspasaba las suelas y te destrozaba los pies, y estaba tan libre de defectos, inclinación, grietas o rebordes que lo desorientaba a uno por completo. Para mí, jugar sobre una pista perfecta era como flotar sobre el agua cuando no había tierra a la vista; me sentía completamente perdido. El Chicago Júnior Invitational de 1976 tuvo lugar en el Bath and Tennis Club de Lincolnshire, cuyo gigantesco laberinto de treinta y seis pistas estaba cerrado por una serie de desconcertantes lonas verdes acopladas a las vallas, con pequeñas aspilleras a la altura de los ojos para facilitar un simulacro de espectáculo. Aquellas lonas eran los cortavientos Wind-B-Gone, patentados por la gente de Cyclone Fence en 1971. Detenían las ventiscas más fuertes, pero al mismo tiempo parecían evitar la renovación del aire en el espacio de la pista: competir en Lincolnshire era como jugar en el fondo de un pozo. Y había lucecitas para atrapar a los insectos alrededor de las farolas para cuando se jugaban torneos importantes del Medio Oeste por la noche: uno no tenía nubes de mosquitos alrededor de la cabeza ni veía sombras de polillas que se confundieran con la trayectoria de la pelota, sino el ruido verdaderamente desagradable del achicharramiento de los bichos que eran finiquitados por encima de nuestras cabezas. No me detendré a hablar del olor. La cuestión es que yo ya no era el mismo, por alguna razón, sin deformidades entre las que jugar. Ahora pienso que el viento, los bichos y los agujeros formaban para mí una especie de territorio interior, mi propio sistema personal de líneas. En cuanto dispuse de instalaciones de torneo con cierta calidad quedé discapacitado porque fui incapaz de acomodarme a la falta de discapacidades a las que acomodarme. No sé si me explico. Dejando de lado la angustia de la pubertad y la alienación material, mi carrera tenística en el Medio Oeste se estancó en el momento en que vi por primera vez un cortavientos.

Como sigo deseoso de hablar del clima, déjenme decir que mi población, y de hecho toda la zona interior y oriental de Illinois, forma parte con orgullo de lo que los meteorólogos llaman Tornado Alley o el corredor de los tornados. La incidencia de

los tornados desborda toda proporción estadística. Personalmente, he visto dos en tierra y cinco en el cielo, intentando ensamblarse. Los tornados en el cielo son de un gris blanquecino, más parecidos a convulsiones dentro de las nubes de tormenta que sobresaliendo o separándose de ellas. Los tornados en tierra son negros debido simplemente a las toneladas de tierra que absorben y hacen girar. La frecuencia grotesca de los tornados en las inmediaciones de mi pueblo es, según me han contado, una función de las mismas variables que causan nuestros vientos normales: ocupamos unas coordenadas donde convergen los frentes y las masas de aire. La mayoría de los días entre finales de marzo y junio hay alertas de tornados en alguna parte del área geográfica de nuestras cadenas de televisión (las cadenas ponen un pequeño gráfico en la parte superior derecha de la pantalla, como por ejemplo un par de prismáticos para representar la alerta, y la carta del tarot de la Torre para representar la alarma, o algo así). Las alertas quieren decir que las condiciones son propicias y todo eso, que tampoco es nada del otro mundo. Solamente las más escasas Alarmas de Tornado, que requieren un avistamiento confirmado por alguien en estado de sobriedad, disparan las sirenas del sistema de defensa civil. La sirena del tejado del instituto de Philo tenía un tono y un ciclo distintos a la que había en el extremo sur de Urbana, y las dos solían entretejerse de forma intermitente, formando una trenodia espantosa. Cuando sonaban las sirenas, las familias del lugar corrían a sus despensas subterráneas o a sus refugios antinucleares (no es broma). Las familias de los académicos que vivían en flamantes casas prefabricadas con jardines nuevos y cimientos planos agarraban los amuletos que les pudieran dar mayor suerte y se colocaban en el punto más céntrico de la planta baja después de abrir todas las ventanas para evitar una implosión causada por la caída en picado de la presión. En el caso de mi familia, el punto más céntrico era un pasillo que había entre el estudio de mi padre y un armario para la ropa, con una reproducción de una anunciación flamenca en una pared y un sol de bronce azteca colgando en disposición guillotínica de la otra. Yo siempre intentaba colocar a mi hermana debajo del sol de bronce.

Si tenía lugar una alarma mientras uno estaba fuera y lejos de casa —por ejemplo, en un torneo de tenis en algún parque público olvidado de Dios situado en una zona periférica donde se proyectaba una expansión urbana—, se suponía que tenías que tumbarte boca abajo en la depresión más pronunciada que pudieras encontrar. Como las únicas depresiones reales que se podían encontrar alrededor de la mayoría de las pistas de tenis eran las zanjas de riego y desagüe que bordeaban los campos cultivados, inundadas de algas, insecticida para los mosquitos y lo que siempre parecían convenciones de víboras cobrizas, así como otros sitios donde un hombre racional no se tumba boca abajo bajo ninguna circunstancia, en la práctica durante una alarma en un torneo metías tu raqueta en la funda, corrías en busca de tus seres queridos o simplemente de alguien que te cayera bien y te dedicabas a dar vueltas

intentando que no se notara que estabas a punto de perder el control de tus esfínteres. Las madres tenían cierta tendencia a aullar y abrazar cabecitas infantiles contra su pecho (la señora Swearingen, de Pekin, era particularmente popular por abrazar las cabecitas incluso de niños desconocidos contra su formidable pecho).

Menciono los tornados por razones relacionadas directamente con el propósito de este ensayo. Para empezar, fueron una parte real de mi infancia en el Medio Oeste, porque de niño sentía hacia ellos un terror obsesivo. Mis primeras pesadillas, sin contar las que incluían robots de un kilómetro de altura sacados de *Perdidos en el espacio* blandiendo mazos gigantes de croquet (no me pregunten por qué), trataban sobre el aullido de las sirenas, cielos de color blanco mortuorio y un monstruo esbelto en el horizonte de Iowa, proyectándose hacia abajo desde el cielo encapotado, no tanto como un falo sino como un dinosaurio, azotando hacia delante y hacia atrás con tanto frenesí que casi se doblaba sobre sí mismo, intentando comerse su propia cola. Arrojando ahechaduras, tierra y sillas. Siempre se quedaba en el horizonte sin acercarse; no le hacía falta.

En la práctica, tanto las alertas como las alarmas parecían ser como el cuento de Pedro y el lobo para los nativos de Philo. Simplemente tenían lugar demasiado a menudo. Las alertas parecían especialmente irrelevantes, porque siempre se podían ver las tormentas viniendo del oeste con antelación, y para cuando estaban por encima de, digamos, Decatur, ya se podía diagnosticar su condición básica a partir del color y la altura de las nubes: cuanto más altos eran los cumulonimbos, más probabilidades había de granizo y alarmas. Las nubes negras como el betún eran una visión más alegre que las grises moteadas de un extraño blanco nacarado. Cuanto más breve era el intervalo entre el avistamiento de la centella y el ruido del trueno, más deprisa se movía el sistema, y cuanto más deprisa se movía el sistema, peor: como la mayoría de las cosas que suponen una amenaza, las tempestades fuertes son enérgicas y severas.

Sé por qué seguí obsesionado al hacerme mayor. Para mí, los tornados eran una transfiguración. Como todos los vientos fuertes, eran nuestra pequeña sección de coordenada z en la llanura, un cambio en la monotonía euclidiana de surcos, carretera, eje y cuadrícula. En el instituto estudiamos los tornados: una corriente alta del Canadá se desplaza en línea recta hacia el sudeste desde las montañas Dakota. Una masa cálida y húmeda sopla con acento sureño hacia el norte desde algún sitio como Arkansas: el resultado no era una χ griega ni siquiera una Γ cartesiana, sino una cuadratura del círculo, un remolino de vectores, una concavidad de curvas. Era alquímico, leibniziano. En nuestra parte del interior de Illinois, los tornados eran el punto carente de dimensiones en el que las líneas paralelas se encuentran, se arremolinan y estallan. No tenían sentido. Las casas no estallaban hacia fuera sino hacia dentro. Los burdeles quedaban intactos mientras los orfanatos que había al lado

se llevaban la peor parte. Se encontraban reses muertas a cinco kilómetros de su ensilado sin el menor rasguño. Los tornados son omnipotentes y no obedecen a ninguna ley. La fuerza sin leyes no tiene forma, únicamente tendencia y duración. Ahora creo que, de niño, yo sabía todo esto sin saberlo.

La única vez que fui sorprendido por un tornado real fue en junio de 1978 en una pista de tenis en Hessel Park, en Champaign, donde estaba entrenando una tarde con Gil Antitoi. Aunque yo era un contrincante despreciable y despreciado en los torneos, era un compañero de entrenamientos codiciado porque podía enviar pelotas al sitio que uno quisiera con la constancia irreflexiva de una máquina. Aquel día en concreto se suponía que tenía que llover hacia la hora de la cena, y un par de veces pensamos que habíamos oído el eco intermitente de un par de sirenas en el Oeste por Monticello, pero Antitoi y yo entrenábamos religiosamente todas las tardes en la lenta pista de tierra batida sistema Har-Tru de Hessel, intentando prepararnos para un brutal torneo cerrado de tierra batida en Chicago donde se rumoreaba que iban a aparecer tanto Brescia como Mees. Estábamos practicando la mariposa: Antitoi me envía un drive cruzado y yo se lo devuelvo sin cruzar, él me responde con un revés cruzado y yo le envío la pelota de revés sin cruzar para que él responda con un drive, y así formamos cuatro ángulos de cuarenta y cinco grados, pero la intersección de sus golpes cruzados forma una X, lo cual quiere decir cuatro ángulos de noventa grados y también un crucifijo al que se ha efectuado la misma rotación de un cuarto de vuelta que a la esvástica (que está formada por ocho ángulos de noventa grados) de las banderas hitlerianas. Este tipo de cosas son las que me pasaban por la cabeza cuando me entrenaba. El Hessel Park despedía un fuerte olor a queso por culpa de la enorme fábrica Kraft situada en el límite occidental de Champaign, y tenía unas maravillosas pistas Har-Tru caras y suaves, de un color pino tan profundo que el vuelo de las pelotas fluorescentes permanecía en el campo visual de uno durante unos segundos adicionales, como un rastro, otra razón por la que los ángulos y jeroglíficos que se crean al practicar la mariposa son básicamente una terapia de condicionamiento: ambos jugadores tienen que correr de un lado de la pista al otro después de cada golpe, y una vez que el dolor inicial y el esfuerzo agotador se terminan —suponiendo que seas un chaval que está absurdamente en forma porque te pasas horas incontables e impensables saltando a la cuerda o haciendo ejercicios de estrella entre las esquinas de la pista o corriendo en línea recta de un lado para otro por los surcos perfectos de los alubiares recién sembrados a primera hora de la mañana—, en cuanto se superan el dolor y la fatiga iniciales de la mariposa, si ambos jugadores son lo bastante buenos y apenas cometen errores no forzados que rompan el ritmo, se inicia en tu interior una especie de estado de fuga en el que tu concentración se proyecta de forma telescópica hacia un punto fijo y pierdes la conciencia de tus piernas, del susurro de las suelas de tus zapatillas (cuando corres en una pista Har-Tru tienes que parar con

un resbalón) y de todo lo que queda fuera de las líneas de la pista, y en gran medida lo único que percibes ya es la pelota brillante y el perfil de mariposa de ocho ángulos que forma su rastro sobre el verde de tapete de billar de la pista. Habíamos estado haciendo este ejercicio durante horas y yo había abandonado el planeta en un despegue interior silencioso cuando la pista, la pelota y el rastro de la mariposa parecieron aumentar su brillo al mismo tiempo que la luz del sol se apagaba en el cielo sobre nuestras cabezas. Ninguno de nosotros se había dado cuenta de que hacía bastantes minutos que el viento no soplaba ni nos metía la familiar arenilla en los ojos; una mala señal. No hubo sirena. Más tarde dijeron que la red de alertas de defensa civil había estado averiada. Era el 6 de junio de 1978. La temperatura del aire descendió tan deprisa que pudimos notar cómo se nos erizaba el vello. No había truenos y el aire no se movía. No puedo explicar por qué seguimos dándole a la pelota. Ninguno de nosotros dijo nada. No había sirena. Era mediodía; no había nadie más en las pistas. No había más depresiones que una zanja saprogénica rodeando el campo de maíz nuevo justo al oeste. ¿Qué podríamos haber hecho? El aire siempre huele a hierba cortada antes de una tormenta fuerte. Creo que pensamos que en el peor de los casos llovería y que jugaríamos hasta que empezara a llover y luego nos sentaríamos dentro de la camioneta de los padres de Antitoi. Recuerdo una obscenidad mental: yo tenía cuerdas de tripa en mis raquetas (unas cuerdas que todo el mundo situado en los puestos superiores de la clasificación conseguía gratis dejando que el representante de la Wilson pintara con spray una W en la superficie de la raqueta, de forma que eran gratis, pero me encantaban las cuerdas de aquella raqueta en particular, me gustaban tensas pero no del todo, unos 62-63 p.s.i. de un tensador Proflite) y la tripa se vuelve pasta si se moja, pero los dos estábamos en aquel estado de fuga que se desencadena gracias al agotamiento provocado por la repetición, un estado de fuga que he decidido que me pasé toda mi época de jugador de tenis buscando, un estado de fuga que yo asociaba también con arar y sembrar, con quitarle las borlas al maíz y aplicar herbicida para un lado y para el otro en los turnos de guarda trazando líneas perfectas, hacia arriba y atrás, o con las marchas militares sobre asfalto liso, hipnótico, un estado mental al mismo tiempo ausente y exuberante, entumecedor y, sin embargo, sentido con exquisitez. Eramos jóvenes, no sabíamos parar a tiempo. Tal vez yo odiaba mi cuerpo y quería herirlo, desgastarlo. Luego todo el campo de plantas hasta la altura de las rodillas que se extendía al oeste junto a Kirby Avenue fue aplastado por una oleada de aire que venía en nuestra dirección, como si le estuviera pasando por encima una apisonadora. Antitoi corrió en dirección oeste para un drive cruzado y yo vi cómo el maíz era abatido en oleadas y los sicomoros de un bosquecillo que bordeaba la zanja se doblaban para apuntar en nuestra dirección. No había columna. O bien se había limitado a materializarse y desaparecer o bien no era de verdad. Los asientos de los columpios industriales

salieron despedidos y sus cadenas se enrollaron una y otra vez alrededor de la barra superior. La hierba del parque quedó aplastada de la misma forma que el campo. Todo pasó tan deprisa que yo nunca había visto nada igual. Recuerden aquella filmación de la bomba atómica de Bimini donde se veía cómo la onda expansiva se iba acercando al equipo de filmación del barco. Todo pasó muy deprisa pero en progresión sucesiva: el campo, los árboles, los columpios, la hierba y luego una sensación como si la zarpa más grande del mundo hubiera retirado su presa, las redes se desprendieron y se elevaron de repente con actitud sexual, y creo recordar haber tirado una pelota en dirección a Antitoi para ver su curva radical oeste-este, y por alguna razón haber intentado correr detrás de una pelota que acababa de golpear, y entonces recuerdo un tirón suave en los muslos y la pelota volviendo a mí en trayectoria curva y yo adelantando a la pelota y golpeando la pelota en pleno vuelo por encima de la red horizontal, sin que mis pies tocaran el suelo durante unos quince metros, como un dibujo animado, y luego fuimos rodeados por una nube de porquería y ahechaduras, y tanto Antitoi como yo salimos volando o fuimos arrastrados girando por el aire a lo largo de lo que juro que fueron por lo menos quince metros hasta la verja de una pista más allá, la verja situada más al este, nos estampamos contra la verja con tanta fuerza que la derribamos y se quedó inclinada en un ángulo de cuarenta y cinco grados, a Antitoi se le desprendió una retina y tuvo que llevar unas gafas estilo funky a lo Karim Abdul-Jabbar durante el resto del verano, y a la verja se le quedaron dos mellas en forma de cuerpos humanos igual que en los dibujos animados cuando la cara del tipo queda estampada en la sartén que le acaba de golpear. La verja nos hizo unas máscaras de catcher: a los dos nos quedaron sendas cuadrículas profundamente impresas en la cara, el torso y la parte delantera de las piernas, hechas por la verja; mi hermana decía que parecíamos gofres, pero ninguno de los dos se hizo daño de verdad, y tampoco hubo casas dañadas. O bien el tornado simplemente ascendió de nuevo inmediatamente después sin ninguna razón (son así, no obedecen ninguna regla, no siguen ningún esquema, suben y bajan guiados por algo que podría ser voluntad), o bien no era un tornado de verdad. Después de aquello la competencia tenística de Antitoi siguió mejorando, pero la mía no.

1990

«E unibus pluram»:
televisión y narrativa americana

ACTÚEN CON NATURALIDAD

Los narradores como especie suelen ser mirones. Suelen acechar y observar. Son observadores natos. Son espectadores. Son esos tipos del metro cuya forma disimulada de mirar resulta inquietante. Casi depredadora. Es porque las situaciones humanas son el alimento de los escritores. Los narradores miran a otros seres humanos de la misma forma que los curiosos frenan para ver un accidente de coche: codician la imagen de sí mismos como *testigos*.

Pero al mismo tiempo los narradores tienden a ser terriblemente conscientes de sí mismos. A la vez que dedican montones de tiempo productivo a estudiar con atención qué impresión produce en ellos la gente, los narradores también dedican montones de tiempo menos productivo preguntándose, nerviosos, qué impresión causan ellos a los demás. Qué tal caen, qué imagen tienen, si se les ve el faldón de la camisa por la bragueta, si tal vez tienen pintalabios en los dientes, si la gente a la que están mirando con disimulo los estarán considerando seres siniestros, como esos locos que acechan a la gente.

El resultado es que la mayoría de los narradores, observadores natos, suelen odiar ser objeto de la atención de la gente. No les gusta que los miren. Las excepciones a esta regla —Norman Mailer, Jay Mclnerney— a veces dan la impresión de que muchos literatos ansian la atención de la gente. No sucede así con la mayoría. El resto nos limitamos a mirar.

La mayoría de los narradores que conozco son americanos de menos de cuarenta años. No sé si los narradores de menos de cuarenta años ven más televisión que otras clases de americanos. Las estadísticas informan de que en el hogar americano medio se ven más de seis horas diarias de televisión. No conozco a ningún narrador que viva en un hogar medio americano. Sospecho que Louise Erdrich tal vez sí. En realidad nunca he visto un hogar medio americano. Solamente en la tele.

A primera vista hay dos cosas en la televisión que parecen potencialmente apasionantes para los narradores americanos. En primer lugar, la televisión lleva a cabo por nosotros gran parte de nuestra investigación humana depredadora. En la vida real los americanos son un grupo humano bastante esquivo y cambiante, y resulta endiabladamente difícil adjudicarles ninguna clase de distintivo general. Pero

la televisión viene equipada con ese distintivo. Es un indicador increíble de lo genérico. Si queremos saber qué es la normalidad americana —es decir, lo que los americanos perciben como normal—, podemos confiar en la televisión. Porque la razón de ser misma de la televisión es reflejar lo que la gente quiere ver. Es un espejo. No el espejo stendhaliano que refleja el cielo azul y el charco de barro. Más bien el espejo iluminado del baño ante el cual el adolescente calibra sus bíceps y decide cuál es su mejor perfil. Esta clase de ventana a la autopercepción nerviosa de los americanos tiene un valor incalculable a la hora de escribir narrativa. Y los escritores pueden tener fe en la televisión. Después de todo, hay un montón de dinero en juego. Y la televisión posee los mejores demógrafos que la ciencia social aplicada puede ofrecer, investigadores que pueden determinar con precisión lo que los americanos de los noventa son, quieren y ven: cómo los miembros del público queremos vernos a nosotros mismos. La televisión, desde la superficie hacia sus profundidades, trata del deseo. Y el deseo es a la narrativa lo que el azúcar es a la comida humana.

El segundo atractivo aparente es que la televisión parece ser un regalo absoluto de Dios para esa subespecie de la humanidad a quienes les encanta ver gente pero odian ser vistos. Porque la pantalla de la televisión solamente permite ser traspasada en un sentido. Es una válvula de compuerta psíquica. Podemos verlos a ellos; ellos no pueden vernos. Podemos relajarnos sin ser vistos mientras miramos. Creo que esta es la razón por la que la televisión gusta tanto a la gente solitaria. A los que se encierran de forma voluntaria. Todos los solitarios que conozco ven más televisión que las seis horas de promedio en América. A los solitarios, como a los narradores, les encanta la visión en un solo sentido. Porque la gente solitaria no suele serlo por culpa de ninguna deformidad repulsiva ni de su olor corporal ni su mal carácter: en realidad hoy día existen grupos de apoyo y asociaciones para personas con estas características. En cambio, la gente solitaria suele serlo porque no quieren soportar los costes psíquicos de estar entre otros seres humanos. Son alérgicos a la gente. La gente les afecta demasiado. Llamemos al solitario americano medio Joe Briefcase. Joe Briefcase teme y odia esa carga de autoconsciencia que parece afectarle únicamente cuando hay otros seres humanos reales a su alrededor, mirando, con sus antenas sensoriales humanas erizadas. Joe Briefcase tiene miedo de cómo lo van a ver quienes lo miren. Elige prescindir de ese juego tremendamente estresante que es el póquer americano de las apariencias.

Pero la gente solitaria, en sus casas, solos, siguen ansiando imágenes y escenas, compañía. Por eso ven la televisión. Joe puede mirarlos a Ellos en la pantalla; Ellos no pueden ver a Joe. Es casi voyeurismo. Yo conozco a gente solitaria que percibe la televisión como un verdadero *Deus ex machina* para voyeurs. Y muchas de las críticas, de las críticas verdaderamente furibundas, no tanto dirigidas como arrojadas contra las cadenas, los anunciantes y el público por igual, tienen que ver con la

acusación de que la televisión nos ha convertido en un país de voyeurs sudorosos y boquiabiertos. Esta acusación no es cierta, y no lo es por razones interesantes.

El voyeurismo clásico es una modalidad del espionaje, es decir, ver a gente que no saben que estás ahí mientras desarrollan las actividades mundanas pero llenas de erotismo de su vida íntima. Es interesante que gran parte del voyeurismo clásico requiera instrumentos con pantallas de cristal: ventanas, telescopios, etcétera. Pero ver la televisión es distinto a la actividad de los mirones genuinos. Porque la gente a la que estamos viendo a través de la pantalla de cristal de la tele no ignora el hecho de que alguien está viéndolos. En realidad, que un montón de gente está viéndolos. En realidad, la gente de la televisión sabe que es en virtud de esta multitud gigantesca de mirones que están en la pantalla llevando a cabo toda clase de actividades poco mundanas. La televisión no permite un verdadero espionaje porque la televisión es actuación, espectáculo, lo cual por definición requiere espectadores. En este caso no somos voyeurs en absoluto. Simplemente espectadores. Somos el público, megamétricamente múltiple, aunque a menudo observamos en soledad: *E unibus pluram*.[2]

Una razón de que los narradores den un poco de miedo en persona es que por vocación son voyeurs. Necesitan ese auténtico robo visual que es mirar a alguien que no haya preparado una identidad para ser vista. El único engañado en la actividad del espionaje es el espiado, que no sabe que está cediendo imágenes e impresiones de sí mismo. Un problema de muchos de los escritores americanos de menos de cuarenta años que usamos la televisión como sustituto del espionaje verdadero, sin embargo, es que el «voyeurismo» de la tele requiere que el pseudoespía que está mirando se haga una espléndida orgía de ilusiones. La ilusión n.° 1 es que somos voyeurs: los «espiados» tras el cristal de la pantalla solamente fingen ignorancia. Saben perfectamente que estamos viéndolos. Y también saben que estamos aquí quienes están tras la segunda pantalla de cristal, a saber: las lentes y los monitores mediante los cuales los técnicos y escenógrafos aplican su enorme ingenio para enviarnos imágenes. Lo que vemos no lo estamos robando en absoluto; nos lo están ofreciendo: ilusión n.° 2. La ilusión n.° 3 es que lo que estamos viendo a través de la pantalla enmarcada no es gente en situaciones reales que existen o podrían tener lugar sin la conciencia de un Público. Es decir, que los jóvenes escritores están buscando datos acerca de una realidad por ficcionalizar que *ya* se compone de personajes ficticios dentro de narraciones muy formalizadas. Y n.° 4, ni siquiera estamos viendo «personajes»: no existe el mayor Frank Burns de *M*A*S*H*, aquel arrogante y patético capullo de Fort Wayne, Indiana; el que existe es Larry Linville, de Ojai, California, un actor lo bastante estoico como para soportar miles de cartas (que siguen llegando aunque la serie se esté reponiendo) de pseudovoyeurs que lo insultan por ser un capullo de Indiana. Además, n.° 5, por supuesto ni siquiera estamos

espiando a actores o personas reales: se trata de ondas electromagnéticas analógicas, corrientes de iones y reacciones químicas en el interior de la pantalla que arrojan fosfenos en racimos de puntos no mucho más realistas que los comentarios impresionistas de Seurat acerca de la ilusión perceptiva. Y Dios mío, n.° 6, esos puntos están saliendo de un *mueble*, lo único que estamos espiando realmente es uno de nuestros *muebles*, mientras que nuestras sillas, lámparas y los lomos de los libros siguen siendo visibles alrededor pero dejamos de verlos cuando contemplamos «Corea» o nos llevan «en directo a Jerusalén» o miramos las sillas más cómodas o los lomos más elegantes de los libros de la «casa» de los Huxtable, pistas ilusorias de que ahí hay un interior doméstico cuya membrana hemos violado de forma sutil y secreta: ilusiones n.° 7, n.° 8 y *ad infinitum*.

No es que esas realidades sobre actores y fosfenos y muebles nos pasen desapercibidas. Es que elegimos pasarlas por alto. Son parte de la creencia que anulamos. Pero es una carga realmente dura de soportar durante seis horas al día; las ilusiones de voyeurismo y de acceso privilegiado requieren una gran complicidad del espectador. ¿Cómo pueden conseguir que aceptemos de buen grado la ilusión de que la gente de la tele no sabe que los estamos mirando, la fantasía de que estamos trascendiendo de alguna forma la privacidad de alguien y alimentándonos de su actividad humana espontánea? Puede haber muchas razones para que esos camelos sean tan creíbles, pero una de las principales es que los actores del otro lado de la pantalla son —al margen de los diversos grados de talento dramático— *genios* absolutos a la hora de fingir que nadie los ve. No se equivoquen: actuar delante de una cámara de televisión como si nadie estuviera mirándolos es un arte. Fíjense en cómo actúan los no profesionales cuando los enfoca una cámara: a menudo actúan de forma espasmódica, o bien se quedan rígidos, paralizados por la timidez. Incluso los relaciones públicas y los políticos son, cuando se trata de estar ante la cámara, simples aficionados. Y nos encanta burlarnos de lo rígidos y afectados que aparecen en televisión los no profesionales. Poco naturales.

Pero si alguna vez han sido objeto de esa terrible mirada vacía y redonda de cristal, sabrán a la perfección lo espantosamente conscientes de sí mismos que les hace sentirse. Un tipo estresado con auriculares y un portafolios te dice que «actúes con naturalidad» y entonces tu cara empieza a moverse de forma espasmódica, intentando adoptar una expresión como si nadie estuviera mirándote que resulta del todo imposible porque «simular que nadie te mira» es como «actuar con naturalidad», un oxímoron. Intenten golpear una pelota de golf después de que alguien les pregunte si al tomar impulso aspiran el aire o lo expulsan, o después de que les ofrezcan una recompensa sustanciosa por no pensar en un rinoceronte verde durante diez segundos, y se harán una idea de las contorsiones verdaderamente heroicas de cuerpo y mente que necesitan llevar a cabo David Duchovny o Don Johnson para actuar como si

nadie los mirara mientras son observados por una lente que constituye un emblema abrumador de lo que Emerson, años antes de la televisión, llamó la «mirada de los millones».[3]

Para Emerson solamente hay una especie muy rara de persona que pueda soportar esa mirada de los millones. No es el americano normal, trabajador y silenciosamente desesperado. El individuo capaz de soportar la megamirada es una *imago* andante, cierta clase de semihumano trascendente que, en palabras de Emerson, «lleva el reposo en la mirada». El reposo emersoniano que los actores de televisión llevan en la mirada es la promesa de un respiro de la autoconsciencia humana. No preocuparte por la impresión que causas. Una falta total de alergia a las miradas ajenas. Es un heroísmo contemporáneo. Es aterrador y fuerte. Es también, por supuesto, una acción, porque hay que tener una autoconsciencia y un autocontrol anormales para simular que nadie te mira delante de las cámaras, las lentes y los hombres de los portafolios. Esa ficción autoconsciente de falta de autoconsciencia es la verdadera puerta al salón de espejos lleno de ilusiones que es la televisión, y para nosotros, el público, es al mismo tiempo una medicina y un veneno.

Porque observamos a esa gente rara, perfectamente adiestrada para simular que nadie los mira durante seis horas diarias. Y amamos a esa gente. En tanto que les atribuimos cualidades sobrenaturales y deseamos emularlos, se podría decir que los veneramos. En el mundo real de Joe Briefcase que se está desplazando de forma cada vez más cruda de una comunidad de relaciones personales a redes de extraños conectados por el interés propio y la tecnología, la gente a la que espiamos en la televisión nos ofrece familiaridad y comunidad. Una amistad íntima. Pero dividimos lo que vemos. Los personajes pueden ser nuestros «amigos íntimos», pero los *actores* son más que extraños: son *imagos*, semidioses, que se mueven en una esfera distinta, salen y se casan solamente entre ellos, incluso como actores parecen accesibles al público únicamente con la mediación de la prensa sensacionalista, los programas de entrevistas y la señal electromagnética. Y sin embargo tanto los actores como los personajes, tan terriblemente alejados y filtrados, parecen terrible y gloriosamente naturales cuando los miramos.

Dado lo mucho que miramos y lo que comporta mirar, resulta inevitable, para los narradores o los Joe Briefcase que nos creemos voyeurs, hacernos la ilusión de que esas personas de detrás del cristal —personas que a menudo son la gente más vistosa, atractiva, animada y *viva* de nuestra experiencia— son también gente que ignora que los están mirando. Esta ilusión es tóxica. Es tóxica para la gente solitaria porque crea un círculo de alienación («¿Por qué no puedo yo ser así?», etcétera), y es tóxica para los escritores porque nos lleva a confundir la investigación para crear narraciones con una extraña forma de *consumo* de narraciones. La hipersensibilidad de la gente tímida a los seres humanos tiende a ponernos delante de la televisión y su ventana de un solo

sentido en una actitud de recepción relajada y total, absorta. Vemos a diversos actores interpretar a diversos personajes, etcétera. Durante trescientos sesenta minutos *per diem*, recibimos la confirmación inconsciente de la tesis profunda de que la cualidad más importante de una persona viva es tener buena imagen, y que el valor genuino de una persona no solamente equivale sino que radica en el fenómeno de la observación. Además, está la idea de que la parte principal de tener una buena imagen es simular que no te das cuenta de que alguien te está mirando. Actuar con naturalidad. Las personas a las que los jóvenes narradores y los solitarios voluntarios escrutamos, con quienes empatizamos y confraternizamos de forma más intensa están, en virtud de una capacidad genial para fingir falta de consciencia de sí mismos, preparados para soportar las miradas de la gente. Y nosotros, intentando desesperadamente parecer despreocupados, sudamos de forma siniestra en el metro.

EL DEDO

Al margen de acertijos voyeurístico-existenciales, no se puede negar un hecho tan simple como que la gente en Estados Unidos ve tanta televisión porque es divertida. Yo sé que la veo para divertirme, la mayor parte del tiempo, y que por lo menos el 51% del tiempo me divierto cuando la veo. Eso no quiere decir que no me tome la televisión en serio. Un argumento importante de este ensayo va a ser que lo más peligroso de la televisión para los narradores americanos es que no nos la tomamos lo bastante en serio como elemento diseminador y definitorio de la atmósfera cultural que respiramos y poseemos, que muchos de nosotros estamos tan cegados por la exposición constante, que vemos la tele de la misma forma que en 1981 afirmó verla el presidente de la Comisión Federal de Comunicaciones de la era Reagan, Mark Fowler: como «un electrodoméstico más, una tostadora con imágenes».[4]

Es innegable, sin embargo, que ver la televisión es una actividad placentera, y puede parecer raro que gran parte del placer que mi generación obtiene de la televisión resida en burlarse de ella. Pero hay que recordar que los americanos más jóvenes crecimos en la misma medida con el desprecio a la televisión que con la misma televisión. Yo ya sabía que era «un baldío enorme» antes de saber quiénes eran Newton Minow y Mark Fowler. Y resulta verdaderamente divertido reírse con cinismo de la televisión: del hecho de que la risa de los «públicos reales en el estudio» de las comedias de situación siempre tenga un tono y una duración sospechosamente constantes, o de la forma como se describen los desplazamientos en *Los Picapiedra*, haciendo que el mismo dibujo cutre de un árbol, una piedra y una casa pase cuatro veces por el fondo de la escena. Resulta divertido, cuando una June Allyson envejecida aparece en la pantalla para anunciar Ropa Interior para Gente Mayor y dice: «Si tienes problemas de incontinencia, no estás sola», soltar una

carcajada y gritar: «¡Apuesto a que tú sí que te has quedado un poco sola, June!».

La mayoría de los académicos y los críticos que escriben sobre cultura popular americana, sin embargo, parecen tomarse la tele muy en serio y sentir una angustia terrible por lo que ven. Hay una letanía crítica muy conocida acerca de la insulsez y la irrealidad de la televisión. La letanía en cuestión resulta a menudo más tosca y más trillada que los propios programas de los que los críticos están quejándose, razón por la cual creo que la mayoría de los jóvenes americanos consideran la crítica profesional de la televisión menos interesante que la propia televisión. Encontré ejemplos sólidos de lo que estoy diciendo el primer día que los busqué. La sección de artes y ocio del *New York Times* del domingo 5 de agosto de 1990 simplemente bullía de puyas llenas de amargura contra la televisión, y algunos de los artículos más lúgubres no trataban tanto de la poca calidad de los programas como de la forma en que la tele se ha convertido en un instrumento despreciable de la decadencia cultural. En una reseña sumaria de todos los éxitos de público letárgicos del verano de 1990 en los que «el realismo … parece haber pasado de moda por completo», Janet Maslin solamente necesita un párrafo para localizar el verdadero culpable de la campaña antirrealidad: «Quizás estemos oyendo hablar de la “vida real” únicamente en programas de televisión compuestos de fragmentos de quince segundos (en los que la “gente real” no solamente habla con lugares comunes concisos y claros sino que parece pensar de ese modo, tal vez como resultado de haber visto ellos mismos demasiada televisión conformadora de la realidad)».[5] Y un tal Stephen Holden, en lo que empieza como un análisis mordaz de la situación extrema a la que ha llegado la música pop, cree saber perfectamente qué se esconde detrás de lo que odia: «La música pop ya no es un mundo autónomo sino un adjunto de la televisión, cuyo flujo de imágenes comerciales proyecta una cultura en la que todo se vende y lo único que cuenta es la fama, el poder y los cuerpos bonitos».[6] Este rollo continúa y continúa en el *Times*, artículo tras artículo. El único artículo que encontré aquella mañana y que tenía algo optimista que decir de la televisión era un artículo entrecortado que explicaba que muchos licenciados de la Ivy League estaban volando directamente de sus universidades de Nueva York a Los Ángeles para convertirse en guionistas de televisión, estaban ganando más de doscientos mil dólares de entrada y obteniendo rápidos ascensos a cargos de producción estresados y provistos de portafolios. En este sentido, el *Times* del 5 de agosto es un buen ejemplo de cierta mezcla extraña que lleva años teniendo lugar: el desprecio cansino hacia la televisión como producto creativo y fuerza cultural combinado con una fascinación pasmada por los mecanismos tras el cristal que crean ese producto y proyectan esa fuerza.

Seguramente no soy el único que tiene amigos con quienes odio ver la tele porque la odian de forma tan evidente —les ponen a cien los argumentos trillados, los diálogos inverosímiles, los finales ingenuos, la condescendencia insulsa de los

presentadores de noticias, los halagos chabacanos de los anuncios—, y sin embargo están obsesionados con ella, de alguna forma necesitan odiarla durante seis horas al día, todos los días. Los ejecutivos júnior de publicidad, los aspirantes a cineastas y los poetas de escuela de posgrado son, según mi experiencia, especialmente proclives a esta condición que los hace odiar, temer y necesitar de forma simultánea la televisión, y tratan de desinfectarse de lo que sea que les hace la televisión viéndola con desprecio cansino en lugar de con la credulidad absorta con que hemos crecido. (Fíjense que la mayoría de los narradores sigue estando a favor de esa credulidad absorta.)

Pero ya que el cansinamente despectivo *Times* tiene el pulgar demográfico aplicado al pulso del gusto de los lectores, probablemente hay que asumir que la mayoría de los americanos con educación que leen el *Times* están asqueados de la televisión, tienen esa extraña *gestalt* de odio/necesidad/miedo durante seis horas diarias. La crítica académica de la televisión refleja ciertamente este estado de ánimo. Y la naturaleza pasmosamente insulsa de la mayoría de los análisis «literarios» de la televisión no se debe tanto al uso de las abstracciones ampulosas que se emplean para hacer que le tele parezca un objeto apto de investigación estética —véase parte de un tratado de 1986: «La forma de mi placer durante la hora de máxima audiencia de un martes por la noche está estructurada por una dialéctica de elisión y escisión entre varias ventanas a través de las cuales … el "flujo" es más una circunstancia que un producto. El verdadero resultado es el cuanto, el fragmento más pequeño manejable de emisión»[7]— como al cinismo hastiado de esos académicos que se burlan y atacan el mismo fenómeno que han elegido como vocación. Estos académicos son como la gente que desdeña —y hablo de un desdén intenso y prolongado— a sus cónyuges o sus trabajos pero no se separan ni dimiten. Las quejas de la crítica parecen haber degenerado desde hace mucho tiempo en el mismo gimoteo de siempre. La cuestión importante acerca de la televisión americana ya no es si la relación de los americanos con la televisión delata ciertos problemas graves sino cómo pueden solucionarse esos problemas. Los académicos y los críticos de la cultura pop permanecen resueltamente callados acerca de esta cuestión.

Lo cierto es que solamente en el arte americano, particularmente en ciertas corrientes de la narrativa americana contemporánea, están siendo tratadas las cuestiones realmente interesantes sobre la tele *fin de siècle*: ¿qué es eso que odiamos tanto en la cultura televisiva? ¿Por qué estamos tan inmersos en ella si tanto la odiamos? ¿Qué implica el hecho de que nos sumerjamos de forma continua y voluntaria en algo que odiamos? Pero, por extraño que parezca, también están siendo planteadas y respondidas por la propia televisión. Esta es otra razón de que la mayoría de las críticas de la tele resulten tan superficiales. La televisión ha logrado convertirse en el analista más provechoso de sí misma.

A media mañana del 5 de agosto de 1990, mientras ojeaba y resoplaba ante el tono mordaz de los ya mencionados artículos del *Times*, estaban reponiendo un episodio de *St. Elsewhere* en la tele, barriendo una oferta de domingo por la mañana en Boston compuesta por telepredicadores, publirreportajes y el festival de esteroides y poliuretano de *Gladiadores americanos*, que no es que no tenga encanto, pero es claramente un espectáculo de segunda fila. Las reposiciones son otra área de fascinación para el público, no solamente porque las emisoras gigantes de cable como la WGW de Chicago o la TBS de Atlanta se estén repartiendo el pastel ya no local sino nacional, sino porque la reposición está cambiando toda la filosofía creativa de la televisión comercial. En los acuerdos de reposición (donde el distribuidor cobra un adelanto por el programa y luego un porcentaje por las franjas publicitarias de sus propios anuncios) es donde los creadores de series televisivas de éxito obtienen beneficios verdaderamente enormes, diseñan y lanzan muchos programas nuevos teniendo en mente tanto al público de las horas de máxima audiencia como al público que ve las reposiciones, y ya no se guían por sueños de crear clásicos amados por el público que se emitan durante diez años hasta convertirse en instituciones —*M*A*S*H, Cheers*— sino por modestas emisiones de tres años que lleguen a los setenta y ocho episodios enlatados necesarios para un atractivo paquete de reposición. Por cierto, yo, igual que millones de americanos, conozco todos estos detalles técnicos para iniciados porque vi un documental especial en tres partes sobre la reposición televisiva en *Entertainment Tonight*, que a su vez es el «informativo» más importante de los que se reponen a nivel nacional y el primer espacio de publirreportajes tan popular que las cadenas de televisión estuvieron dispuestas a pagar por tenerlo.

La reposición del domingo por la mañana también resulta intrigante porque crea yuxtaposiciones tan aberrantes como cualquiera de las que se les podían ocurrir a los surrealistas franceses. Los encantadores hechiceros de *Embrujada* y los vídeos comerciales satánicos de grupos de heavy metal de *Top Ten Countdown* se emiten al lado de predicadores aerografiados que condenan la influencia demoniaca en la cultura americana. Uno puede surfear hacia atrás y hacia delante entre un sacerdote diciendo «Esta es mi sangre» en una misa televisada y Zap, de *Gladiadores americanos*, rompiéndole la nariz a un concursante con una Bataka de poliuretano. O, mejor todavía, echen un vistazo al episodio número noventa y cuatro de *St. Elsewhere* del 5 de agosto de 1990, emitido originalmente en 1988, que se repone en el Canal 38 de Boston inmediatamente después de dos episodios consecutivos de *El show de Mary Tyler Moore*, ese icono del *pathos* de los setenta. El argumento de los dos episodios de *El show de Mary Tyler Moore* no es importante. Pero el episodio de *St. Elsewhere* que viene después incluye la breve aparición de un paciente de psiquiatría que sufre la ilusión de que es Mary Richards de *El show de Mary Tyler Moore*. Luego

sufre la ilusión de que otro de los pacientes es Rhoda, que el doctor Westphal es el señor Grant y que el doctor Auschlander es Murray. Esta subtrama psiquiátrica no va más allá; se resuelve al final del episodio. La pseudo-Mary (un tipo triste y de aspecto torpe, interpretado por un actor cuyo nombre no recuerdo, pero que recuerdo que interpretaba a uno de los clientes neuróticos del doctor Hartley en el antiguo *El show de Bob Newhart*) rescata del ataque de un hebefrénico al otro paciente de psiquiatría, que él cree que es Rhoda pero que niega furiosamente ser una mujer (y que a su vez está interpretado por el tipo que solía interpretar al señor Carlin, el cliente más intratable del doctor Hartley). En agradecimiento, Rhoda/el señor Carlin/el paciente de psiquiatría declara que acepta ser Rhoda si eso es lo que quiere Mary/el cliente neurótico/el paciente de psiquiatría. Ante este derroche de generosidad, el brote psicótico de la pseudo-Mary se colapsa. El tipo triste y torpe admite ante el doctor Auschlander que no es Mary Richards. Es un simple amnésico, un tipo sin identidad y con una existencia errática. Está solo en la vida. Ve mucha tele. Afirma que «supuso que sería mejor creer que era un personaje de la tele que creer que no era nadie». El doctor Auschlander se lleva al paciente arrepentido a dar un paseo y tomar el fresco aire invernal de Boston y le promete que algún día acabará, el tipo sin identidad, descubriendo quién es en realidad, siempre que pueda abandonar «la distracción de la televisión». Extremadamente agradecido y feliz por este pronóstico, el paciente se quita su gorra peluda y la lanza al aire. El episodio termina con la imagen congelada de la gorra en el aire, dejando al menos a un espectador crédulamente embelesado.

Esta podría haber sido una simple historia ingeniosa de poca monta de la televisión de los ochenta, donde el lanzamiento final de la gorra le resta importancia a la desautorización de la televisión que lleva a cabo el doctor Auschlander, si no fuera por los incontables estratos de información e imaginería televisiva irónica y enrevesada que flotan alrededor de este episodio verdaderamente colosal. Porque otra de las estrellas que aparecen brevemente en este episodio, deambulando en una subtrama distinta, es una tal Betty White, la Sue-Ann Nivens del viejo *Show de Mary Tyler Moore*, que aquí interpreta a una cirujana atormentada de la NASA (a saber por qué). Es con una inevitabilidad casi trágica, por tanto, que en el minuto treinta y dos del episodio la señora White y la pseudo-Mary enferma de televisión se encuentren durante sus respectivos paseos atormentados por los pasillos del hospital, y cuando el paciente psiquiátrico la saluda con el grito alborozado de «¡Sue-Ann!», ella responde con cara de palo que la debe de estar confundiendo con otra persona. No hace falta entrar en los detalles de los enrevesados niveles de fantasía, realidad e identidad que se barajan aquí: por ejemplo, el paciente al mismo tiempo confunde, no confunde y hace que Betty White «se confunda» con Sue-Ann Nivens. Sin duda se debe de estar haciendo alguna tesis en los seminarios de Cultura Contemporánea de Yale acerca de

Deleuze y Guattari y este episodio. Pero los niveles más interesantes de significación residen, y señalan, al otro lado de la lente. Porque la serie de la NBC *St. Elsewhere*, igual que pasó antes con *El show de Mary Tyler Moore* o *El show de Bob Newhart*, fue creada, producida y colocada en el circuito de las reposiciones por MTM Studios, compañía propiedad de Mary Tyler Moore y supervisada por el antiguo marido de esta que se convertiría en director ejecutivo de la NBC, Grant Tinker; además, los guiones y las subtramas de *St. Elsewhere* los corrige Mark Tinker, el hijastro de Mary y heredero de Grant. El paciente mental fantasioso, veterano, exiliado y errante de uno de los programas de la MTM llama lastimeramente a otra veterana exiliada y errante (literalmente: ¡mira que hacerla de la NASA!) de otro programa de la MTM, y su rechazo irónico es escrito por personal de la MTM, que rematan la refutación paródica del doctor Auschlander haciendo que un veterano de la MTM que «se cree» que es otra persona lleve a cabo el signo corporativo de la MTM de arrojar la gorra. El rechazo fowleriano que lleva a cabo el doctor Auschlander de la televisión como una simple «distracción» no es tan ingenuo como descabellado: no hay *nada más* que televisión en este episodio. Todos los personajes, los conflictos, las bromas y la fuerza dramática dependen de la involución, la autorreferencia, la metatelevisión. Es una broma privada dentro de una broma privada.

Entonces, ¿por qué soy capaz de entender esa broma privada? Porque yo, el espectador que permanece al otro lado del cristal junto con el resto del público, estoy *dentro* de esa broma privada. He visto cómo Mary Tyler Moore lanzaba la gorra peluda «original» tantas veces que dejaba de ser un cliché para convertirse en nostalgia amable. Conozco al paciente de psiquiatría de *El show de Bob Newhart* y a Betty White de un millón de series, y conozco toda clase de información irrelevante e intrigante acerca de los estudios MTM y del circuito de reposición gracias a *Entertainment Tonight*. Yo, el pseudovoyeur, estoy realmente «entre bastidores», en un lugar privilegiado para entender la broma privada. Pero no soy yo el espía que se ha infiltrado a rastras dentro de la televisión. Es al revés. La televisión, incluso los detalles mundanos de su producción, se ha convertido en mi propio —nuestro propio — interior. Y nosotros nos hemos convertido en un público cansado, harto, pero voluntarioso y sobre todo *lleno de conocimiento*. Y este conocimiento transforma enormemente las posibilidades y los riesgos de la «creatividad» televisiva. El episodio de *St. Elsewhere* fue candidato a un Emmy en 1988. Al mejor guión televisivo original.

La mejor televisión de los últimos cinco años ha tenido una carga de autorreferencia irónica con la que ninguna especie previa de arte posmoderno habría soñado. Los colores de los vídeos de la MTV, en la gama del negro al azul y tenuemente parpadeantes, son los colores de la televisión. Personajes como David en *Luz de luna* o Ferris en *Ferris Bueller* se dirigen a la cámara para hablar con el

público con tanto descaro como si interpretaran el monólogo jactancioso del villano de un viejo melodrama. Algunas partes del nuevo noticiario de madrugada *After Hours* terminan con una broma en la que aparecen unos tipos atribulados con auriculares en la cabina de producción dando paso a la broma. El concurso de preguntas sobre la televisión de la MTV, titulado de forma poco imaginativa *Remote Control*, se ha hecho tan popular que ha trascendido la membrana de la MTV y ahora se repone en un montón de canales. Los anuncios más sofisticados, con escenarios áridos diseñados por ordenador y modelos con cara inexpresiva, gafas de espejo y pantalones de plástico arrodillándose ante diversas formas de velocidad, excitación y prestigio, parecen ofrecer poco más que la visión que tiene la propia televisión de cómo ella misma ofrece su rescate a los Joe Briefcase solitarios atrapados pasivamente en el consumo excesivo de televisión.

Lo que explica el sinsentido de la mayoría de las críticas que se hacen a la televisión es que la televisión se ha vuelto inmune a las acusaciones de que carece de relación significativa con el mundo exterior. No es que las acusaciones de falta de relación ya no sean ciertas sino que se han vuelto enormemente irrelevantes. Dicha relación se ha vuelto innecesaria. Antes, la televisión señalaba hacia su exterior. Los que nacimos en los sesenta, digamos, fuimos adiestrados por la televisión para mirar lo que señalaba, normalmente versiones de la «vida real» embellecidas, dulcificadas y vivificadas al sucumbir ante un producto o tentación. El megapúblico actual está mejor adiestrado y la tele ha descartado lo que no necesita. Un perro, si le señalas algo, se queda mirando tu dedo.

METAESPECTADORES

No es que la autorreferencialidad sea nueva en la industria americana del espectáculo. ¿Cuántos programas de radio —Jack Benny, Burns y Alien, Abbott y Costello— trataban básicamente acerca de sí mismos como programas? «Anda, Lou, ¿no me dijiste que no conseguiría traer a una gran estrella como la señorita Lucille Ball de invitada a nuestro programa, merluzo?» Etcétera. Pero una vez que la televisión introduce el elemento de mirar imágenes, y una vez que se convierte en centro de una economía y una cultura que la radio nunca pudo tener, la referencialidad se dispara. Seis horas al día es más tiempo del que la gente pasa haciendo cualquier otra cosa (de forma consciente). Es natural que cambie la visión que tienen de sí mismos unos seres humanos que absorben dosis tan elevadas, que se vuelvan mucho más espectadores, mucho más autoconscientes. Porque la práctica de mirar televisión es expansiva. Exponencial. Pasamos tanto tiempo mirando que pronto empezamos a mirarnos a nosotros mismos en el acto de mirar. Muy pronto empezamos a «sentir» cómo sentimos, deseamos experimentar «experiencias». Y cuando esa subespecie

americana escribe narrativa, empieza a escribir más y más sobre…

El surgimiento de algo llamado metanarrativa en América durante los años sesenta fue saludado por la crítica académica como una estética radical, una forma literaria completamente nueva, una literatura liberada de los arneses culturales de la narración mimética y libre para lanzarse a la reflexividad y las meditaciones autoconscientes acerca de su naturaleza. Por muy radical que pudiera ser, pensar que la metanarrativa posmoderna no tenía relación con los cambios previos en el gusto de los lectores es tan inocente como creer que todos aquellos universitarios a los que vimos en la televisión protestando contra la guerra de Vietnam estaban protestando únicamente porque no les gustaba la guerra del Vietnam. (Tal vez odiaban la guerra, pero también querían ser vistos protestando en televisión. Al fin y al cabo, esa guerra la habían visto en la tele. ¿Por qué no iban a aparecer odiándola en el mismo medio que había hecho posible ese odio?) Puede que los metanarradores se sacaran teorías de la manga, pero también eran ciudadanos sensibles de una comunidad que estaba cambiando la idea que tenía de sí misma como un país de seres y artífices por una nueva visión de Estados Unidos como una masa atomizada de espectadores y objetos de miradas autoconscientes. Porque la metanarrativa, en sus fases ascendentes y más importantes, no fue en realidad más que una expansión de primer orden de su gran némesis teórica, el realismo: si el realismo representaba las cosas como las veía, la metanarrativa se limitaba a representarlas tal como se veía a sí misma viéndose a sí misma viendo las cosas. El género posmodernista alto-cultural, en otras palabras, recibió una enorme influencia del surgimiento de la televisión y de la metástasis del acto autoconsciente de mirarla. Y (afirmo que) la narrativa americana sigue estando influida por la televisión, en especial aquellas corrientes narrativas arraigadas en el posmodernismo, que incluso en su cénit metanarrativo más rebelde no fue tanto una «reacción contra» la tele como una especie de acatamiento de la tele. Ya entonces, las fronteras estaban empezando a derrumbarse.

Es extraño que la televisión tardara tanto en percibir la potente reflexividad del acto de mirar. Durante mucho tiempo los programas de televisión que trataban acerca de la programación televisiva fueron escasos. *El show de Dick Van Dyke* fue clarividente, y Mary Tyler Moore trasladó esa clarividencia a su exploración durante una década de la angustia de los públicos locales. Ahora, por supuesto, todo es lo mismo, desde *Murphy Brown* pasando por *Max Headroom* hasta *Entertainment Tonight*. Y con el ejército de bromas sardónicas y sofisticadas acerca del hecho de estar en la tele que han desplegado gente como David Letterman, Dennis Miller, Gary Shandling y Jay Leno, el círculo iniciado en los tiempos de «Tenemos que traer a la señorita Ball a nuestro programa, colega» se ha cerrado y se ha convertido en una espiral; el poder de la televisión para deshacerse de su relación con la realidad y castrar las protestas se alimenta de la misma autoconsciencia irónica posmoderna que

al principio contribuyó a construir.

Tardaré un poco, pero voy a demostrarles que el nexo donde televisión y narrativa convergen y se dan la mano es la ironía autoconsciente. La ironía es, por supuesto, un territorio que los narradores llevan mucho tiempo trabajando con tesón. Y la ironía es importante para entender la tele porque la «tele», ahora que se ha vuelto bastante poderosa como para convertirse en una forma de vida, es una evolución de las mismas contradicciones absurdas que la ironía revela. Resulta irónico que la televisión sea una fuerza sincrética y homogeneizadora que extrae gran parte de su poder de la diversidad y de las distintas afirmaciones que se derivan de la misma. Es irónico que los actores de televisión necesiten emplear una autoconsciencia extremadamente ladina y poco atractiva para crear la ilusión de que engatusan al público de forma inconsciente. Los productos que se presentan con la intención de ayudarlos a ustedes a expresar su individualidad solamente se pueden permitir anunciarse en televisión porque los compra una cantidad enorme de gente. Y etcétera.

La televisión percibe la ironía de forma parecida a como la gente solitaria educada percibe la televisión. La televisión teme y necesita al mismo tiempo la capacidad que tiene la ironía de revelar. Necesita la ironía porque la televisión prácticamente fue hecha para la ironía. Porque la tele es un medio audiovisual. Su desplazamiento de la radio no se debió a que la imagen desplazara al sonido; la imagen se le añadió. Ya que la tensión entre lo que se dice y lo que se ve es el terreno de acción de la ironía, la ironía televisiva clásica funciona mediante la yuxtaposición conflictiva de imágenes y sonido. Un artículo académico sobre las noticias televisivas describe una entrevista famosa con un representante de la empresa United Fruit durante un especial de la CBS sobre Guatemala: «Le aseguro que no conozco a ninguna de esa supuesta “gente oprimida” —le dijo aquel tipo con traje informal y el pelo alisado sobre la calva a Ed Rabel—. Creo que no es más que algo que ciertos reporteros se han inventado».[8] Toda la entrevista estaba intercalada con imágenes sin comentar de niños con la barriga inflada en los arrabales de Guatemala y de sindicalistas degollados y tirados en el barro.

La función irónica clásica de la televisión se emancipó en verano de 1974, cuando una serie de cámaras sin tapujos sacaron a la luz la fértil «laguna de credibilidad» entre la imagen de las explicaciones oficiales y la realidad de los chanchullos en las altas esferas. Un país entero quedó cambiado como público. Si incluso un presidente te miente, ¿en quién has de confiar para que te diga la verdad? Aquel verano, la televisión se presentó a sí misma como la mirada honesta y preocupada por la realidad oculta tras todas las imágenes. La ironía de que la televisión era un río de imágenes, sin embargo, resultó evidente incluso para aquel niño de doce años que estaba allí sentado mirando con ingenuidad. Después de 1974 pareció que no había salida. Todo estaba lleno de imágenes y de ironía. No es ninguna coincidencia que

Saturday Night Live, la Atenas del cinismo irreverente, especializado en parodias de *a*) políticos y *b*) la televisión, se estrenara la temporada siguiente (en televisión).

Me preocupa decir cosas como «la televisión teme…» y «la televisión se presenta a sí misma…», porque, aunque pueda ser una abstracción necesaria, hablar de la televisión como si fuera una entidad puede caer con facilidad en la peor clase de paranoia antitelevisiva: tratar a la tele como a un ser autónomo, diabólico y corruptor de la instancia individual y del sentido común comunitario. Quiero evitar cualquier paranoia antitelevisiva. Aunque estoy convencido de que en la actualidad la televisión es la causante, ocupando de alguna forma un papel intermedio entre el síntoma y la sinécdoque, de una verdadera crisis de la cultura y la literatura americanas, no estoy de acuerdo con los reaccionarios que ven la tele como una fuerza maligna que visita a la población indefensa, drenando coeficientes intelectuales y arruinando resultados de los exámenes mientras nosotros permanecemos sentados allí delante con el culo cada vez más gordo y pequeñas espirales hipnóticas girando en los ojos. Las afirmaciones de críticos, como Samuel Huntington y Barbara Tuchman, que intentan demostrar que la degradación de nuestros criterios estéticos por culpa de la tele es responsable de una «cultura contemporánea dominada por una comercialidad dirigida a los mercados de masas y necesariamente a los gustos de masas»,[9] pueden refutarse observando que su Propter Hoc ni siquiera es un Post Hoc: hacia 1830, Alexis de Tocqueville ya había diagnosticado que la cultura americana estaba particularmente predispuesta a las sensaciones fáciles y el entretenimiento masivo, «los espectáculos vehementes, no instruidos y toscos» encaminados a «agitar las pasiones más que a gratificar el gusto».[10] Tratar la televisión como algo malvado es igual de simplista e idiota que tratarla como una tostadora con imágenes.

Por supuesto, es innegable que la televisión es un ejemplo de Arte Popular, esa clase de arte que debe complacer a la gente para obtener su dinero. Debido a la economía de las emisiones nacionales, el entretenimiento patrocinado por los anunciantes, la única meta de la televisión —nunca negada por nadie de la televisión ni de su entorno desde que la RCA autorizó las primeras pruebas en 1936— es asegurarse la mayor audiencia posible. La tele es el epítome del Arte Popular por su deseo de embelesar y gozar de la atención de cantidades inéditas de gente. Pero no es Popular porque sea vulgar, lasciva o estúpida. A menudo la televisión es todas estas cosas, pero se trata de una función lógica de su necesidad de atraer y complacer al público. Y no digo que la televisión sea vulgar y estúpida porque la gente que compone el público sea vulgar y estúpida. La televisión es como es simplemente porque la gente tiende a ser extremadamente similar en sus intereses vulgares, lascivos y estúpidos, al tiempo que desorbitadamente distintos en sus intereses refinados, nobles y estéticos. Todo se debe a la diversidad sincrética: ni el medio ni el

público son responsables de la calidad.

Y sin embargo, el hecho de que los individuos de América estén consumiendo productos vulgares, lascivos y estúpidos en unas dosis medias domésticas tan abrumadoras como seis horas diarias: ese hecho lo tenemos que explicar tanto la tele como nosotros. Somos responsables básicamente porque nadie nos está encañonando con un arma ni nos está obligando a dedicar más tiempo que a ninguna otra actividad salvo únicamente el sueño a hacer algo que, si uno se lo plantea, no es bueno para nosotros. Lamento ser un aguafiestas pero ahí va: seis horas al día no es bueno.

El gran atractivo de la televisión a la hora de la verdad es que capta nuestra atención sin pedir nada. Uno puede descansar mientras recibe estímulos. Recibir sin dar. En este sentido, la televisión se parece a otras cosas que podemos llamar Placeres Especiales (por ejemplo, los dulces, la bebida), es decir, placeres que son buenos y divertidos en pequeñas cantidades pero malos en grandes cantidades y *realmente* malos si los consumimos en las cantidades masivas y continuas que corresponden a los alimentos básicos. Solamente podemos imaginar a qué volumen de ginebra o a qué peso de Toblerone equivaldrían seis horas diarias de Placeres Especiales.

En la superficie del problema, la televisión es responsable de nuestra tasa de consumo televisivo solamente en el sentido de que ha logrado un éxito terrible en su trabajo oficial de asegurarse cantidades prodigiosas de espectadores. Su responsabilidad social se parece un poco a la de los diseñadores de armamento: no son culpables hasta el momento en que empiezan a hacer su trabajo un poco demasiado bien.

Pero creo que es mejor la analogía entre la televisión y la bebida. Porque (háganme caso un momento) me temo que el viejo Joe Briefcase es teleadicto. Es decir, ver la tele se puede convertir en una adicción perversa. Puede convertirse en adicción perversa simplemente en cuanto se traspasa de forma habitual cierto umbral de cantidad, pero lo mismo pasa con el Wild Turkey. Y cuando digo «adictiva» y «perversa», nuevamente no quiero decir malvada ni hipnotizadora. Una actividad es adictiva si nuestra relación con ella reside en ese continuo en pendiente hacia abajo que hay entre gustarle a uno demasiado y necesitarla de verdad. Muchas adicciones, desde el ejercicio hasta la escritura de cartas, son bastante benignas. Pero algo es «perversamente» adictivo si *a*) causa problemas reales al adicto, y *b*) se ofrece como una salida a los mismos problemas que causa.[11] Una adicción perversa también se caracteriza por extender los problemas de la adicción y convertirlos en interferencias, creando dificultades para las relaciones, las comunidades y el espíritu y la visión de sí mismo que tiene el adicto. En abstracto, algunas de estas exageraciones pueden provocar que la analogía no les resulte creíble, pero no es difícil toparse con ejemplos concretos de ciclos perversamente adictivos de consumo televisivo. Si es cierto que muchos americanos están solos, y si es cierto que mucha gente solitaria son

consumidores prodigiosos de televisión, y si es cierto que la gente solitaria encuentra en las imágenes bidimensionales de la tele una escapatoria a su rechazo angustioso a estar con seres humanos reales, entonces también es obvio que cuanto más tiempo se pase en casa solo viendo la tele, menos tiempo se pasa en el mundo de los seres humanos reales, y que cuanto menos tiempo se pase en el mundo humano real, más difícil resultará no sentirse inadecuado para las tareas que requiere ser parte del mundo y fundamentalmente apartado del mismo, alienado, solipsista, solitario. También es cierto que en la medida en que uno empieza a considerar la relación con Bud Bundy o con Jane Pauley como alternativas aceptables, uno empieza a tener muchos menos incentivos conscientes para entablar relaciones con gente real y tridimensional, relaciones que parecen bastante importantes para la salud mental básica. Para Joe Briefcase, como para muchos adictos, el Placer Especial empieza a reemplazar la alimentación nutritiva y necesaria, y el hambre original y genuina —ya no satisfecha sino noqueada— da paso a una extraña ansiedad sin objeto.

Ver la tele como ciclo perverso ni siquiera requiere unas condiciones previas especiales, como la consciencia de sí mismo por parte del escritor o la tendencia neuroalérgica a la soledad. Imaginemos por un segundo a Joe Briefcase como un hombre americano medio, relativamente rodeado de gente, adaptado, casado, bendecido con 2,3 vástagos de mejillas sonrosadas, completamente normal, que llega a casa a las 17:30 después de una dura jornada de trabajo, y empieza su tanda de seis horas delante de la televisión. Como Joe Briefcase es un tipo normal, contesta con un encogimiento de hombros a las preguntas de los encuestadores y responde como mucha otra gente que a menudo ve la televisión para «distraerse» de los elementos de su jornada y de su vida que le resultan desagradables. Es tentador suponer que la tele permite esta «distracción» auschlanderiana, que ofrece algo que aleja la mente de los problemas cotidianos. Pero ¿acaso la simple distracción garantiza el hecho de que todo el mundo vea la tele a todas horas? La televisión ofrece mucho más que distracción. En muchos sentidos, la televisión proporciona y permite *sueños*, y la mayoría de esos sueños aportan alguna clase de trascendencia de la normalidad de la vida cotidiana. Los modos de presentación que funcionan mejor en la tele —cosas como la «acción», con sus tiroteos y choques de coches, o el *collage* acelerado de los anuncios, las noticias y los vídeos musicales, o la histeria de los seriales y las comedias de situación que se emiten en horas punta, con su gesticulación exagerada, sus voces estridentes y sus carcajadas excesivas— susurran sin ninguna sutileza que, en alguna parte, la vida es más rápida, más intensa, más interesante, más… bueno, más *animada* que la vida contemporánea tal como Joe Briefcase la conoce. Esto puede parecer inocuo hasta que consideramos que la actividad a la que el viejo y normal Joe Briefcase dedica más tiempo en su vida contemporánea es ver la televisión, una actividad que cualquiera con un cerebro normal puede ver que no

proporciona una vida muy intensa y animada. Como la televisión tiene que intentar atraer espectadores ofreciendo una promesa etérea de evasión de la vida cotidiana, y como las estadísticas confirman que una parte tan exagerada de la vida ordinaria en Estados Unidos consiste en ver la tele, las promesas que la tele susurra deben deslegitimar el consumo en teoría de televisión («Joe, Joe, ahí fuera hay un mundo animado donde nadie pasa seis horas al día repantigado delante de un mueble») mientras que en la práctica refuerzan ese consumo («Joe, Joe, tu mejor y único acceso a ese mundo es la tele»).

En fin, el bueno de Joe Briefcase tiene un cerebro en su sitio, y en el fondo sabe, igual que nosotros, que hay alguna clase de juego de manos psicológico en ese sistema de susurros en conflicto. Pero si es un engaño tan descarado, ¿por qué tanto él como nosotros seguimos mirando la tele en dosis tan altas? Parte de la respuesta —una parte que requiere discreción para no caer en la paranoia antitelevisiva— es que el fenómeno de la televisión de alguna forma adiestra o condiciona nuestro consumo. La televisión se ha vuelto capaz no solamente de asegurarse que la miremos, sino de configurar de alguna forma nuestras respuestas más profundas a lo que vemos. Fíjense en esos críticos despectivos de la tele, o en esos amigos nuestros que sueltan soplidos burlones ante la semejanza asombrosa de toda esa televisión que sin embargo se sientan para ver. Siempre siento deseos de agarrar a esos infelices por las solapas y zarandearlos hasta que les castañeteen los dientes y reparen en que nadie está apuntándolos con una pistola en la sien y se pregunten por qué demonios siguen mirándola entonces. Pero lo cierto es que hay alguna compleja y abundante transacción psicológica entre la tele y el Público, por la cual el Público es adiestrado para apreciar, agradecer y finalmente *esperar* programas de televisión manidos, trillados y soporíferos, y a esperarlos hasta tal punto que, cuando las cadenas abandonan por alguna razón las fórmulas consagradas, el Público suele castigarlas negándose a ver los programas nuevos, de forma que las cifras de audiencia no permiten que el programa despegue. Por eso las cadenas no se defienden cuando se les critica porque en la mayoría de los casos —y hasta el ascenso de la meta-televisión sofisticada se podían contar las excepciones con los dedos de una mano— los programas «diferentes» o «bien pensados» simplemente no consiguen tener audiencia. Por alguna razón, la televisión de calidad no soporta la mirada de los millones.

En cambio, es cierto que ciertas técnicas de relaciones públicas —por ejemplo, el impacto, lo grotesco o la irreverencia— pueden impulsar programas novedosos a la viabilidad demográfica nacional. Algunos ejemplos pueden ser el «impactante» *A Current Affair*, el «grotesco» *Real People* o la «irreverente» *Matrimonio con hijos*. Pero estas series, como la mayoría de las que la industria presenta como «novedosas» o «escandalosas», resultan ser simples variaciones transparentes de viejas fórmulas.

No es justo culpar de la falta de originalidad de la televisión a ninguna falta de creatividad entre los talentos de las cadenas. La verdad es que casi nunca tenemos oportunidad de saber si alguien de los que están detrás de un programa de televisión es creativo, o, mejor dicho, son ellos los que casi nunca tienen oportunidad de demostrárnoslo. A pesar de que una parte de los críticos de la cultura pop presuponen que el pobre público televisivo, en el fondo, «desea novedades», todas las pruebas indican, más bien, que el público realmente desea lo de siempre pero cree, en el fondo, que *tendría* que desear novedades. De aquí la mezcla de devoción y burla por parte de muchos espectadores. De aquí también la extraña complicidad del espectador con muchos falsos «programas rompedores» de la tele: Joe Briefcase necesita esa pátina publicitaria de «novedad» y «escándalo» para acallar su conciencia mientras sigue obteniendo de la televisión lo que todos hemos sido adiestrados para querer de ella: un *apaciguamiento* extrañamente americano, profundamente superficial y eternamente transitorio.

Sobre todo en la última década, esta tensión en el público entre lo que queremos y lo que creemos que tendríamos que querer ha sido el aliento y el pan de la televisión. La invitación auto-paródica de la televisión a que aceptemos su indulgencia, su transgresión, su «rendición» gloriosa (tampoco ajenas a los ciclos de la adicción), es una de las dos formas ingeniosas en que ha consolidado su presa durante seis horas al día sobre las agallas de mi generación. La otra es la ironía posmoderna. Los anuncios del debut en Boston de la serie *Alf* dentro de un paquete de reposiciones muestran a ese muñeco gordo, cínico y gloriosamente decadente (tan parecido a Snoopy, a Garfield, a Bart, a Butthead) aconsejándome que «coma un montón y mire la tele». Su estrategia es una concesión irónica de permiso para que haga lo que se me da mejor cuando me siento confuso y culpable: adoptar, por dentro, una especie de posición fetal, una pose de recepción pasiva de la comodidad, la evasión y el apaciguamiento. El ciclo se alimenta de sí mismo.

NARRACIONES CULPABLES

Tampoco es que ese conflicto cíclico sea nuevo. Se puede localizar el origen de la oposición entre lo que la gente hace y lo que debería desear ya en el carro de Platón o en el retorno del Hijo Pródigo. Pero la forma en que el espectáculo parece operar y producir fascinación en el seno de este conflicto se ha transformado en la cultura televisiva. La relación de esta cultura del espectador con el ciclo de indulgencia, culpa y apaciguamiento tiene consecuencias importantes para el arte americano, y aunque es fácil ver los paralelismos con el pop de Warhol o con el rock de Elvis, el diálogo más interesante es entre la televisión y la literatura americana.

Una de las cosas más reconocibles de la narrativa posmoderna de este siglo ha sido desde siempre el empleo estratégico por parte de ese movimiento de referencias

a la cultura pop —nombres de marcas, gente famosa, programas de televisión— incluso en sus proyectos más elevados y elitistas. Piensen en cualquier ejemplo de narrativa americana de vanguardia de los últimos veinte años, desde la pasión de Tyrone Slothrop por las pastillas para la garganta Slippery Elm o su extraño encuentro con Micky Rooney en *Arco iris de gravedad*, pasando por el fetiche que tiene con la columna de Coma Baby en el *New York Post* el protagonista de *Luces de neón*, hasta los sofisticados personajes pop de Don DeLillo diciéndose cosas como «Elvis cumplió los términos del contrato. Exceso, deterioro, autodestrucción, conducta grotesca, hinchazón física y una serie de insultos al cerebro, todo autoinfligido».[12]

La apoteosis del pop en el arte de la posguerra determinó un nuevo matrimonio entre la cultura de elite y la cultura popular. Porque la viabilidad artística del posmodernismo fue consecuencia directa, nuevamente, no de ninguna novedad en el terreno del arte, sino de la nueva importancia de la cultura comercial de masas. Los americanos ya no parecían unidos tanto por creencias comunes como por imágenes comunes: lo que nos une se ha convertido en aquello de lo que somos testigos. Nadie ve esto como un cambio positivo. De hecho, las referencias a la cultura pop se han convertido en metáforas tan potentes en la narrativa americana, no solamente por lo muy unidos que estamos los americanos en nuestra exposición a las imágenes de masas, sino por nuestra psicología culpable e indulgente respecto a esa exposición. Dicho de forma simple, las referencias pop funcionan tan bien en la narrativa contemporánea porque *a*) todos reconocemos esas referencias, y *b*) todos nos sentimos un poco incómodos por reconocer esas referencias.

El estatus de las imágenes de la cultura popular en la narrativa posmoderna y contemporánea es muy distinto al lugar que ocupan esas imágenes en los antepasados artísticos del posmodernismo, por ejemplo, el «realismo sucio» de Joyce o el *Ur*-dadaísmo de algo como el urinario de Duchamp. La exposición estética por parte de Duchamp del objeto más vulgar servía un fin exclusivamente teórico: llevaba a cabo declaraciones como «El museo es un mausoleo es un meadero», etcétera. Era un ejemplo de lo que Octavio Paz llama «metaironía»,[13] un intento de revelar que categorías que separamos como artístico/superior y vulgar/inferior en realidad son tan interdependientes que resultan coextensivas. El uso de referencias populares en mucha de la narrativa culta actual, por otro lado, cumple una función menos abstracta. Pretende *a*) contribuir a crear una atmósfera de ironía e irreverencia, *b*) hacernos sentir incómodos y por tanto hacer un «comentario» sobre la superficialidad de la cultura americana, y *c*) lo más importante, hoy día, ser realista.

Pynchon y DeLillo se adelantaron a su época. Hoy día, la idea de que las imágenes pop son simples artefactos miméticos es una de las actitudes que separan a la mayoría de los narradores americanos de menos de cuarenta años de la generación

que nos precede, nos reseña y diseña nuestros programas de posgrado. Esta separación generacional en la concepción del realismo depende, una vez más, de la tele. La generación de americanos nacidos después de 1950 es la primera para la cual la televisión ha sido algo que vivir en lugar de algo que mirar. Nuestros mayores tendían a ver el televisor igual que las *flappers* veían el automóvil: como una curiosidad convertida en lujo convertido en seducción. Para los jóvenes escritores, la tele es parte de la realidad en la misma medida que los Toyota y los atascos de tráfico. No podemos, literalmente, imaginarnos la vida sin ella. No somos distintos de nuestros padres porque la televisión presente y defina nuestro mundo contemporáneo. Nos distinguimos de ellos en que no tenemos recuerdos de un mundo carente de esa definición eléctrica. Por eso resulta al mismo tiempo comprensible e insensato el hecho de que muchos narradores mayores se burlen de la llamada «nueva generación» porque no tenemos suficiente conciencia crítica de la televisión. Es cierto que hay algo triste en el hecho de que la única descripción de los personajes en los cuentos de David Leavitt sean las marcas que llevan impresas en las camisetas. Pero lo cierto es que, para la mayoría de los lectores jóvenes y educados de Leavitt, miembros de una generación criada y alimentada con mensajes que equivalían a la idea de que Uno Es Lo Que Consume, las descripciones de Leavitt funcionan a la perfección. En nuestro mundo posterior a los cincuenta, inseparable del depósito televisivo de asociaciones, la lealtad a unas marcas funciona verdaderamente como sinécdoque de la personalidad; esto es un hecho.

Para aquellos escritores americanos cuyos ganglios se desarrollaron antes de la tele, que no conocen ni a Duchamp ni a Octavio Paz y que no tienen la intuición profética de un DeLillo, el empleo mimético de iconos de la cultura pop parece en el mejor de los casos un tic molesto y en el peor una muestra de peligrosa superficialidad que compromete la seriedad de la narrativa poniéndole una fecha que la exilia de la Eternidad Platónica donde tendría que residir. En uno de los seminarios de posgrado a los que asistí, cierta eminencia gris siempre intentaba convencernos de que un relato o una novela tenían que evitar «cualesquiera elementos que sirvan para fecharlo»[14] porque «la narrativa seria ha de ser intemporal». Cuando le replicamos que en su obra los personajes ocupaban habitaciones con iluminación eléctrica, iban en coche, no hablaban anglosajón sino inglés de posguerra, y habitaban una América ya separada de Africa por la deriva continental, el profesor corrigió con impaciencia su prohibición limitándola a aquellas referencias explícitas que fecharan un relato en el «Ahora Frívolo». Cuando le preguntamos de qué iba eso del Ahora Frívolo, dijo que por supuesto aludía a las referencias a los «medios de comunicación populares de moda». Y en ese momento se rompió la comunicación transgeneracional. Nos quedamos mirándolo con cara inexpresiva. Nos rascamos las cabecitas. No lo entendíamos. Aquel tipo y sus alumnos simplemente no concebíamos del mismo

modo el mundo «serio». Su intemporalidad automovilística y la nuestra emitida por la MTV no eran la misma.

Si uno lee los suplementos literarios más importantes, se puede ver con claridad la trifulca intergeneracional de la que esta escena es un ejemplo.[15] Lo cierto es que muchas cosas relacionadas con la producción de narrativa han cambiado para los jóvenes escritores americanos de hoy. Y la televisión es el vórtice de la mayor parte del flujo. Porque los jóvenes escritores no son solamente artistas que sondean los intersticios más nobles de lo que Stanley Cavell llama la «voluntad de ser complacido» del lector. También somos, en la actualidad, partes autodefinidas del Gran Público americano y tenemos nuestros propios centros de placer estético; y la televisión nos ha formado y adiestrado. No tiene sentido, por tanto, que el *establishment* literario se queje, por ejemplo, de que los personajes de los escritores jóvenes no tienen conversaciones interesantes entre ellos o de que sus autores escriben diálogos «enlatados». Puede que sean enlatados, pero lo cierto es que, de acuerdo con la experiencia de los jóvenes americanos, la gente que hay en una misma habitación no suele tener conversaciones directas. Lo que hace la mayor parte de la gente que conozco es sentarse todos en la misma dirección, quedarse mirando la misma cosa y estructurar conversaciones de la duración de un anuncio acerca del tipo de cuestiones de las que podrían hablar dos espectadores miopes de un accidente de coche: «¿Has visto lo mismo que yo?». Además, si vamos a hablar de las virtudes del «realismo», la escasez de conversaciones profundas en la narrativa joven me parece que refleja con precisión no solamente a nuestra generación; quiero decir que con seis horas diarias de tele, en las casas de la gente joven y vieja, ¿cuántas conversaciones puede haber? Así pues, ¿cuál es realmente la estética literaria con «fecha de caducidad»?

En términos de historia literaria, es importante reconocer la distinción entre referencias pop y televisivas, por un lado, y el mero uso de técnicas sacadas de la tele, por el otro. Estas últimas han existido siempre en la narrativa. El Voltaire de *Cándido*, por ejemplo, emplea una ironía audiovisual que enorgullecería a Ed Rabel cuando hace que Cándido y Pangloss vayan corriendo sonrientes y diciendo: «Todo va a mejor en el mejor de todos los mundos posibles» rodeados de los estragos de la guerra, los pogromos, la maldad desenfrenada, etcétera. Incluso los creadores del modernismo anglosajón, cuando usaban el monólogo interior, en gran medida estaban construyendo la misma clase de ilusión acerca de la intromisión en la intimidad y el espionaje de lo prohibido que la televisión ha llevado a cabo de forma tan efectiva. Y no hablemos ya de Balzac.

Fue en la América posterior a la guerra atómica cuando la influencia pop en la literatura dejó de ser meramente técnica. Para cuando la televisión soltó su primer berrido, la cultura popular americana de masas ya parecía viable para el arte culto

como colección de símbolos y mitos. Los obispos de este movimiento de creadores de referencias pop fueron los humoristas negros posnabokovnianos, los metanarradores y los diversos francófilos y latinófilos que solamente más tarde serían conocidos como posmodernos. La narrativa erudita y sardónica de los humoristas negros introdujo una generación de nuevos narradores que se veían a sí mismos como una especie de vanguardia, no solamente cosmopolitas y políglotas, sino también provistos de conocimientos tecnológicos, productos de más de una región, tradición y teoría, y ciudadanos de una cultura que hacía sus declaraciones más importantes acerca de sí misma en los medios de comunicación de masas. En este sentido uno piensa sobre todo en el William Gaddis de *Los reconocimientos* y de *JR*, en el John Barth de *El final del camino* y de *El plantador de tabaco*, y en el Pynchon de *La subasta del lote 49*. Pero la tendencia al tratamiento del pop como depósito de mitos ganó ímpetu y pronto fue más allá de una escuela y un género. Cogiendo libros casi al azar de mis estanterías, encuentro el libro de 1986 del poeta James Cummins, *The Whole Truth*, un ciclo de sextinas que deconstruye a Perry Mason. Está también la novela de Robert Coover *The Public Burning* (1966), donde Eisenhower sodomiza a Nixon en directo, o *A Political Fable* (1968) del mismo autor, donde el Gato con Sombrero del doctor Seuss se presenta a las elecciones presidenciales. Encuentro el libro de Max Apple, *The Propheteers* (1986), una fantasía novelada sobre las penurias de Walt Disney. Cito aquí parte del poema de Bill Knott, «And Other Travels» (1974):

> … en la mano yo llevaba un látigo de nueve puntas untadas de Clearasil
> me sentía preocupado porque Dick Clark le había dicho al cámara
> que no me sacara con la cámara durante los números de baile
> del programa porque mi falda era demasiado ajustada,[16]

lo cual constituye un ejemplo perfecto porque, aunque esta estrofa aparece en el poema sin nada que pueda hacerle de contexto o de apoyo, de hecho se apoya *a sí misma* en una referencia que todos y cada uno de nosotros entendemos de inmediato, puesto que conjura, con aquella vanidad ritualizada de *American Bandstand*, la inseguridad adolescente, la gestión de momentos de espontaneidad. Es la imagen pop perfecta, al mismo tiempo ligera y universal, reconfortante y desconcertante.

Recuerden que el fenómeno de mirar y la consciencia de mirar son expansivos por naturaleza. Lo que distingue a otra ola posterior de literatura posmoderna es un alejamiento de las imágenes de la televisión como objetos válidos de alusión literaria y un acercamiento a la televisión y el metaconsumo como *temas* válidos. Me refiero a cierta literatura que empieza a encontrar su razón de ser en su comentario/reacción a una cultura estadounidense más dedicada al consumo televisivo, a la ilusión y la imagen de vídeo. Esta involución de la atención fue observable por primera vez en la

poesía académica. Véase, por ejemplo, el poema de Stephen Dobyns, «Arrested Saturday Night» (1980):

> Así es como pasó: Peg y Bob habían invitado
> a Jack y Roxanne a su casa para ver
> la tele, y en la pantalla vieron a Peg y Bob
> y a Jack y Roxanne mirándose a sí mismos
> mirarse a sí mismos en teles cada vez más pequeñas…[17]

o el poema de Knott, «Crash Course» (1983):

> Me ato un monitor de televisión en el pecho
> para que todos los que se acercan puedan verse
> y reaccionar de forma apropiada.[18]

El verdadero profeta de este cambio en la narrativa americana, sin embargo, fue el va mencionado Don DeLillo, un novelista conceptual subestimado durante mucho tiempo que ha convertido la señal y la imagen en sus motivos combinados, del mismo modo que Barth y Pynchon esculpieron con parálisis y paranoia una década antes. *Ruido de fondo* (1985), de DeLillo, constituyó, para la nueva hornada de narradores, un toque a rebato. Escenas como la que sigue resultaron especialmente importantes:

> Varios días después, Murray acudió a mí interesándose por una atracción turística conocida como el establo más fotografiado de Norteamérica. Recorrimos treinta y cinco kilómetros a través de la campiña de Farmington. Se veían prados y huertos de manzanos. Los vastos campos aparecían surcados por blancas hileras de vallas. No tardaron en comenzar a verse los anuncios. EL ESTABLO MÁS FOTOGRAFIADO DE NORTEAMÉRICA. Contamos cinco de ellos antes de llegar al lugar … Avanzamos a lo largo de un sendero de ganado hasta el punto, ligeramente elevado, desde el que los visitantes tomaban sus fotografías. Todos los visitantes llevaban cámara fotográfica; algunos incluso trípodes, teleobjetivos y juegos de filtros. En una cabina, un hombre vendía postales y diapositivas: imágenes del establo tomadas desde el mirador elevado. Permanecimos cerca de un bosquecillo de árboles y observamos a los fotógrafos. Murray guardó un largo silencio, garabateando notas a intervalos en una pequeña libreta.
>
> —Nadie ve el establo —dijo finalmente.
>
> A esto siguió un silencio igualmente prolongado.
>
> —Cuando uno ha visto los anuncios del establo, resulta imposible ver el establo en sí.
>
> Enmudeció una vez más. Los presentes abandonaban el mirador con sus

cámaras y eran reemplazados inmediatamente por nuevos visitantes.

—No estamos aquí para capturar una imagen sino para mantenerla. Cada fotografía no hace sino incrementar su aura. ¿Lo notas, Jack? Una acumulación de energías sin nombre.

De nuevo un largo silencio. El hombre de la cabina seguía vendiendo postales y diapositivas.

—El hecho de estar aquí constituye una suerte de rendición espiritual. Solo vemos aquello que ven los demás. Los miles que han acudido en el pasado, los que acudirán en el futuro. Hemos aceptado formar parte de una percepción colectiva y eso, literalmente, proporciona color a nuestra perspectiva. En cierto modo es como una experiencia religiosa, igual que cualquier forma de turismo.

De nuevo, silencio.

—Están tomando fotos de gente tomando fotos —dijo.[19]

He citado esto en toda su extensión, no solamente porque es demasiado bueno para cortarlo, sino también para llamar la atención de ustedes sobre dos elementos importantes. Uno es el mensaje dobynsiano sobre la metástasis del acto de mirar. Porque no solamente somos gente mirando un establo cuya única fama reside en ser objeto de miradas, sino que el académico de la cultura pop Murray está mirando a gente que mira un establo, y su amigo Jack está mirando a Murray mirar a los que miran, y nosotros los lectores estamos mirando de forma obvia cómo Jack el narrador mira a Murray mirar, etcétera. Si uno excluye al lector, hay una regresión similar de representaciones del establo y del acto de mirar el establo.

Pero más importantes son las complejas ironías que operan en la escena. La escena en sí es absurda y absurdista. Pero la mayor parte de la fuerza paródica del texto va dirigida a Murray, el aspirante a trascender el acto de la expectación. Al observar y analizar, Murray intenta adivinar el mecanismo y las razones que llevan a unirse al visionado colectivo de imágenes de masas que se han convertido en imágenes de masas solamente porque se han convertido en el objeto de visionado colectivo. El «largo silencio» del narrador en respuesta al parloteo de Murray dice volúmenes enteros. Pero no es que denote simpatía implícita hacia la multitud de borregos ansiosos de fotografías. Esos pobres congéneres de Joe Briefcase no son menos objeto de burla por el hecho de que su crítico «científico» esté siendo ridiculizado. El tono narrativo de toda la escena es una especie de soplido de burla con la cara seria, esa cara seria característica de la ironía, con el propio Jack mudo durante el diálogo de Murray, ya que hablar en voz alta durante la escena habría convertido al narrador en parte de la farsa (en lugar de ser un «observador y registrador» distanciado y trascendente) y a su vez vulnerable también a la burla. Con su silencio, Jack, el álter ego de DeLillo, diagnostica elocuentemente la misma enfermedad que sufren por igual tanto él como Murray, los que miran la cabaña y

nosotros.

TENGO UNA TESIS

Quiero convencerlos de que la ironía, el silencio con cara de póquer y el miedo al ridículo son distintivos de esos rasgos de la cultura americana contemporánea (de la que la narrativa de vanguardia es parte) que guardan alguna relación significativa con la televisión que tiene a mi generación agarrada por el cuello. Voy a afirmar que la ironía y el ridículo entretienen y son efectivos, pero al mismo tiempo son agentes de una desesperación enorme y de una parálisis de la cultura americana, y que para los aspirantes a narradores plantean unos problemas especialmente terribles.

Mis dos grandes premisas son que, por un lado, en los últimos tiempos ha surgido cierto subgénero de narrativa posmoderna consciente del pop, escrita básicamente por americanos jóvenes, que ha hecho un intento real de transfigurar un mundo forjado en la apariencia, la fascinación masiva y la televisión, y consagrado a ellas; y que, por otro lado, la cultura televisiva ha evolucionado de alguna forma hasta un punto en el que parece invulnerable a esos intentos de transfiguración. En otras palabras, la televisión se ha vuelto capaz de capturar y neutralizar todo intento de cambio o incluso de protesta contra las actitudes de disgusto pasivo y de cinismo que la televisión requiere del Público para ser comercial y psicológicamente viable en dosis de varias horas diarias.

NARRATIVA DE LA IMAGEN

El subgénero particular de narrativa que tengo en mente ha sido llamado por algunos editores pos-posmodernismo y por algunos críticos hiperrealismo. Algunos de los lectores y autores jóvenes que conozco lo llaman narrativa de la imagen. La narrativa de la imagen es básicamente una involución ulterior de las relaciones entre literatura y pop que florecieron con el posmodernismo en los años sesenta. Si los padres de la Iglesia posmodernista consideraron las imágenes pop *referentes* y *símbolos* válidos para la narrativa, y si en los años setenta y ochenta esta llamada a los elementos de la cultura de masas se desplazó del uso a la mención —es decir, ciertas vanguardias empezaron a tratar el pop y el consumo de televisión como *temas* válidos en sí mismos—, la nueva narrativa de la imagen usa los mitos fugaces y recibidos de la cultura popular como un *mundo* en el que imaginar ficciones sobre personajes «reales», si bien mediados por la cultura pop. Los primeros ejemplos de las tácticas imaginistas se pueden ver en *Great Jones Street* de Don DeLillo, *The Public Burning* de Robert Coover y en Max Apple, cuyo relato de los setenta «The Oranging of America» proyecta una vida interior en la figura de Howard Johnson.

Pero a finales de los ochenta, a pesar de la inquietud de los editores por los

problemas legales de imaginar vidas privadas para figuras públicas, una cosecha extraordinaria de este rollo detrás-del-cristal empezó a emerger, gracias a una serie de autores que no se conocieron ni se influyeron entre sí. *The Propheteers* de Max Apple, *Krazy Kat* de Jay Cantor, *A Night at the Movies* o *You Must Remember This* de Robert Coover, *You Bright and Risen Angels* de William T. Vollmann, *Movies: Seventeen Stories* de Stephen Dixon y el holograma ficticio de Lee Harvey Oswald que lleva a cabo DeLillo en *Libra* son todos ejemplos notables posteriores a 1985. (Observen también que, en otro medio durante los ochenta, producciones cultas como *Zelig*, *La rosa púrpura de El Cairo*, *Sexo, mentiras y cintas de vídeo*, además de las películas de bajo presupuesto *Scanners*, *Videodrome* y *Shocker* empezaron a tratar las pantallas de los espectáculos de masas como superficies permeables.)

Es en el último año cuando la narrativa de la imagen ha despegado realmente. En el libro de A. M. Homes, *The Safety of Objects* (1990), hay un tormentoso relato de amor entre un chico y una muñeca Barbie. En el libro de *The Rainbow Stories* (1989), aparecen aparatos Sony como personajes de parábolas heideggerianas. *Fort Wayne Is Seventh on Hitler's List* (1990), de Michael Martone, es un denso ciclo de relatos acerca de los gigantes de la cultura pop del Medio Oeste —James Dean, el coronel Sanders, Dillinger—, un proyecto que en su conjunto, descrito en un prefacio acerca de las tribulaciones legales de la narrativa de la imagen, consiste en «cuestionar la frontera entre hechos y ficción en presencia del fenómeno de la fama».[20] Y el éxito en ambientes universitarios de Mark Leyner, *My Cousin, My Gastroenterologist* (1990), no tanto una novela como lo que la solapa describe como «un análogo narrativo de la mejor droga que hayas tomado», ofrece desde meditaciones acerca del color de los envoltorios de los salvaslips de Carefree, pasando por «la Gran Ardilla, ese presentador de programas infantiles de la tele y mercenario kung-fu», hasta repeticiones de jugadas de la NFL con una «visión de rayos X que muestra esqueletos saltando en un vacío azulado y rodeado por setenta y cinco mil calaveras gritando».[21]

Una cosa que debo recalcar acerca de este nuevo subgénero es que no solamente se distingue por cierta técnica neoposmodernista sino por todo un programa socioartístico. La narrativa de la imagen no es el simple uso o mención de la cultura televisiva sino una verdadera *reacción* a ella, un esfuerzo para imponer alguna clase de responsabilidad sobre un estado de las cosas en el que más americanos ven las noticias por la televisión que en los periódicos y en el que más americanos ven cada noche *La ruleta de la fortuna* que todos los programas de noticias de las tres cadenas nacionales juntos.

Y por favor, entiendan que la narrativa de la imagen, lejos de ser una novedad experimental de moda, es casi atávica. Es una adaptación natural de las técnicas antediluvianas del realismo a un mundo de los noventa cuyos límites definitorios han sido deformados por la señal eléctrica. Porque una de las tareas principales de la

narrativa realista era proporcionar caminos para traspasar fronteras, ayudar a los lectores a saltar sobre las paredes del yo y de lo local y mostrarnos gentes, culturas y formas de ser nunca vistas ni soñadas. El realismo convertía lo extraño en familiar. Hoy día, aunque podemos comer comida Tex-Mex con palillos mientras escuchamos reggae y ver la retransmisión por un satélite soviético de la caída del muro de Berlín —es decir, cuando casi *todo* se presenta como algo familiar—, no es de extrañar que parte de la narrativa realista más ambiciosa se esté proponiendo convertir lo familiar en extraño. Al hacerlo, al pedir acceso narrativo al otro lado de las lentes, las pantallas y los titulares y volver a imaginar cómo sería realmente la vida humana al otro lado del abismo de la ilusión, la mediación, la demografía, la mercadotecnia, la *imago* y la apariencia, la narrativa de la imagen está intentando paradójicamente restaurar lo que se entiende por «real» a las tres dimensiones, reconstruir un mundo unívocamente redondo a partir de corrientes dispares de visiones planas.

Esa es la buena noticia.

La mala noticia es que, sin apenas excepciones, la narrativa de la imagen no logra lo que se propone. En cambio, a menudo degenera en una especie de mirada superficial y burlona «entre los bastidores» de la misma fachada televisiva de la que la gente ya se ríe, una fachada tras cuyos bastidores ya se pueden ver colas gracias a *Entertainment Tonight* y *Remote Control*.

La razón por la que la narrativa de la imagen actual no ofrece una salida a la psicología pasiva y adictiva de la televisión que tanto se esfuerza por ofrecer es que la mayoría de los autores de narrativa de la imagen ofrecen su material con el mismo tono de ironía y autoconsciencia que sus predecesores, los rebeldes literarios del movimiento beat y el posmodernismo, usaron para rebelarse contra su propio mundo y su contexto. Y la razón por la que este método posmodernista irreverente no logra ayudar a los nuevos imaginistas a transfigurar la tele es simplemente que la tele les ha dado una paliza. Lo cierto es que durante al menos diez años, la televisión ha estado absorbiendo ingeniosamente, homogeneizando y re-presentando la misma estética cínica y posmoderna que una vez fue la mejor alternativa a la llamada de la narrativa popular, complaciente y para públicos masivos. Resulta macabramente fascinante ver cómo la televisión ha hecho esto.

Un breve intermedio para evitar la paranoia. Al decir que la narrativa de la imagen intenta «rescatarnos» de la tele, tampoco estoy sugiriendo que la televisión tenga planes diabólicos, o quiera nuestras almas, o lave el cerebro de la gente. De nuevo me refiero únicamente a esa clase de condicionamiento natural del público consecuencia de elevadas dosis diarias, un condicionamiento tan sutil que se puede observar mejor de forma indirecta, mediante ejemplos. Y si un término como «condicionamiento» les sigue pareciendo hiperbólico o histérico, les pido que consideren por un momento la cuestión ejemplar de la belleza física. Una de las cosas

que hace adecuada a la gente de la televisión para soportar la megamirada es que son, para los estándares humanos ordinarios, extremadamente guapos. Sospecho que esto, como la mayoría de las convenciones televisivas, no está pensado con ningún fin más siniestro que llegar al mayor público posible: suele resultar más agradable mirar a gente guapa que a gente que no lo es. Pero cuando hablamos de la televisión, la combinación de unos públicos inmensos y una comunicación psíquica silenciosa entre imágenes y mirones inicia un ciclo que al mismo tiempo intensifica el atractivo de la gente guapa y erosiona nuestra seguridad como espectadores a la hora de soportar miradas ajenas. Debido a la forma en que los seres humanos nos relacionamos con las narraciones, tendemos a identificarnos con los personajes que nos resultan atractivos. Intentamos vernos a nosotros mismos reflejados en ellos. La misma relación de identificación, sin embargo, comporta también que intentamos verlos a ellos reflejados en nosotros. Puesto que todo el mundo con quien intentamos identificarnos durante seis horas al día es gente guapa, naturalmente se vuelve más importante para nosotros ser guapos, que los demás nos consideren guapos. Debido a que ser guapo se convierte en una prioridad para nosotros, la gente guapa de la tele se vuelve más atractiva, un ciclo que obviamente resulta muy beneficioso para la tele. Pero no tan beneficioso para nosotros los civiles, que solemos tener espejos en casa, y que también acostumbramos a no ser ni mucho menos tan guapos como las imágenes de la tele con las que nos queremos identificar. Esto no solamente nos causa cierta angustia personal, sino que la angustia aumenta porque, en todo el país, todo el mundo está absorbiendo también dosis diarias de seis horas e identificándose con gente guapa y valorando la belleza cada vez más. Esta angustia tan personal acerca de nuestra belleza física se ha convertido en un fenómeno nacional con consecuencias en todo el país. Todo Estados Unidos ha cambiado en su percepción de las cosas que valora y teme. El boom de los dietistas, la salud y los gimnasios, los salones de bronceado en cada vecindario, la cirugía plástica, la anorexia y la bulimia, el uso de esteroides entre los chicos, las chicas que se tiran ácido las unas a las otras porque el pelo de una se parece más al de Farrah Fawcett que el de la otra. ¿Se supone que estas cosas no están relacionadas entre sí? ¿Ni con la apoteosis de la belleza física en la cultura televisiva?

No es paranoico ni histérico reconocer que la televisión en dosis enormes afecta de forma profunda los valores de la gente y la percepción que tienen de sí mismos. Tampoco lo es el hecho de que el condicionamiento televisivo influye sobre toda la psicología de la relación de cada cual consigo mismo, con su espejo, con sus seres queridos, y con un mundo de gente real y miradas reales. Nadie va a afirmar que una cultura basada en el acto de mirar y en la apariencia queda fatalmente comprometida por unos criterios irreales de belleza y de forma física. Pero otras facetas del condicionamiento televisivo se revelan más mezquinas y más graves de lo que ningún

autor de narrativa irreverente querría tomarse en serio.

EL AURA DE LA IRONÍA

Es algo ampliamente reconocido que la televisión, con su batería de estadísticos y encuestadores con gafas de concha, es extremadamente hábil para discernir tendencias en el flujo de las ideologías populares, absorber esas tendencias, procesarlas y por fin re-presentarlas como argumentos en favor del acto de mirar y comprar. Es sabido, por ejemplo, que los anuncios dirigidos a los prósperos miembros de la generación del *baby boom* usan versiones modificadas de canciones de la cultura rock de los sesenta y los setenta para provocar el ansia asociada a la nostalgia y ligar la compra de productos con lo que para los yuppies es una era perdida de convicciones genuinas. Las furgonetas deportivas Ford se anuncian con el eslogan: «Este es el inicio de la era de Aerostar». Ford ha litigado en los tribunales recientemente con Bette Midler por el robo de su voz en «Do You Wanna Dance?». Las pasas de plastilina del Consejo Regulador de las Pasas de California bailan al ritmo de «Heard It Through the Grapevine», etcétera. Si la reutilización cínica de las canciones y de los ideales que solían representar resulta desagradable, los músicos de pop tampoco parecen paradigmas de la no comercialización, y de todas formas nadie ha dicho nunca que vender fuera agradable. Los efectos de cualquier ejemplo de absorción y banalización de recuerdos culturales parecen bastante inocuos. El reciclaje de corrientes culturales enteras y de las ideologías que representaban, es otra historia.

La cultura pop americana es idéntica a la cultura seria americana en el hecho de que su corriente central siempre ha opuesto la nobleza del individualismo a la calidez de la pertenencia a la comunidad. Durante sus primeros veinte años, parecía que la televisión apelaba sobre todo a la parte de la ecuación relativa a la pertenencia al grupo. En los inicios de la tele se ensalzaban la comunidad y los vínculos, aunque la tele misma, y especialmente la publicidad, se ha proyectado desde el principio hacia el espectador solitario, Joe Briefcase. (Los anuncios de televisión siempre se dirigen a individuos, nunca a grupos, un hecho que parece curioso a la luz del tamaño sin precedentes del público de la tele, hasta que uno oye a los vendedores expertos explicar que la gente siempre es más vulnerable, y por tanto asustadiza, y por tanto fácil de convencer, si se los aborda cuando están solos.)

Los anuncios de televisión clásicos trataban acerca del grupo. Tomaban la vulnerabilidad de Joe Briefcase —sentado ahí, mirando uno de sus muebles, solo— y se aprovechaban de ella vinculando la compra de cierto producto con la inclusión de Joe Briefcase en alguna comunidad atractiva. Es por eso que los que tenemos más de veintiún años nos acordamos de todos aquellos viejos anuncios intercambiables donde salían grupos de gente guapa en contextos de éxtasis, todos divirtiéndose más

de lo que cualquiera tiene licencia para divertirse y todos unidos como Grupo Feliz por el hecho manifiesto de que tienen en la mano cierta botella de refresco o marca de aperitivos; el atractivo ostensible consiste en que el producto en cuestión puede ayudar a Joe Briefcase a integrarse en algo: «Somos la generación Pepsi…».

Pero al menos desde los ochenta, el bando individualista de la gran conversación americana ha dominado la publicidad televisiva. No estoy seguro de cómo ni por qué ha sucedido esto. Probablemente se puedan localizar conexiones profundas —con Vietnam, la cultura juvenil, el Watergate, la recesión y el ascenso de la Nueva Derecha—, pero lo cierto es que muchos de los anuncios televisivos más efectivos ahora se dirigen a un espectador solitario de una forma terriblemente distinta. Ahora los productos se anuncian más a menudo como instrumentos para que el espectador «se exprese», afirme su individualidad, «se destaque entre la multitud». El primer ejemplo que vi de esto fue una colonia muy anunciada a principios de los ochenta por reaccionar supuestamente con la «química corporal única» de cada mujer y crear «su propio aroma individual». El anuncio mostraba una hilera de modelos lánguidas que aguardaban apretadas e inexpresivas su turno para que les rociaran las muñecas, luego experimentaban una especie de revelación bioquímica al olerse las muñecas húmedas y una panorámica desde atrás mostraba que se alejaban en direcciones distintas del individuo de la colonia. (Podemos pasar por alto las connotaciones sexuales obvias, el hecho de rociar y todo eso; algunas tácticas nunca cambian.) O recuerden esa serie reciente de sombríos anuncios en blanco y negro de Cherry Seven Up donde los únicos personajes que aparecen en color y destacan de su entorno son la gente rosa que se vuelve rosa en el mismo momento en que beben el viejo Cherry Seven Up. Ahora se encuentran en todas partes ejemplos de esta idea de destacar.

Salvo por ser más idiotas (los productos que se supone que distinguen a los individuos de la multitud se venden a multitudes de individuos), estos anuncios no son realmente más complejos ni sutiles que los viejos anuncios sobre Joe-integrándose-en-el-grupo que ahora parecen tan rancios. Pero la relación que establecen los nuevos anuncios sobre el alejamiento del rebaño con su masa de espectadores solitarios es al mismo tiempo compleja e ingeniosa. Los mejores anuncios de hoy día siguen hablando del grupo, pero ahora presentan al grupo como algo terrible, algo que puede engullirte, borrarte, volverte «invisible». Pero ¿invisible para quién? Las multitudes siguen teniendo una importancia vital en la tesis publicitaria del alejamiento como acceso a la identidad, pero ahora la multitud del anuncio, en lugar de resultar más atractiva, segura y animada que el individuo, funciona como una masa de miradas idénticas e inexpresivas. La multitud es ahora, paradójicamente, tanto *a*) el «rebaño» en contraste con el cual se define la identidad distintiva del espectador, como *b*) los testigos cuya mera visión puede conferir una identidad distintiva. El aislamiento del espectador solitario delante de su mueble es

aplaudido de forma implícita —es mejor y más real, parecen implicar esos anuncios, volar en solitario— y sin embargo, también se quiere decir que es algo amenazante y confuso, ya que después de todo Joe Briefcase no es idiota, ahí sentado, y sabe que como espectador es culpable de los dos grandes pecados que los anuncios condenan: ser un espectador pasivo (de la tele) y ser parte de un gran rebaño (de espectadores de televisión y compradores de productos para destacar). Qué extraño.

La superficie de los anuncios que promueven la separación del grupo presenta un mensaje relativamente simple de Compra Esto, pero el mensaje profundo de la televisión en relación con estos anuncios parece ser que el estatus ontológico de Joe Briefcase como uno más dentro de una masa reactiva de espectadores resulta, a cierto nivel, poco firme, contingente, y que la verdadera realización del yo consiste en última instancia en que Joe se transforme en una de las imágenes que constituyen los *objetos* de la gigantesca mirada del rebaño. Es decir, el auténtico mensaje de la televisión en estos anuncios es que es mejor estar dentro de la tele que permanecer fuera y mirando.

La soledad ensalzada de la publicidad que promueve la separación, por tanto, no solamente vende productos comerciales. Se las arregla de forma brillante para asegurar —incluso en los anuncios que la televisión paga para emitir— que en última instancia es la tele, y no ningún producto o servicio específico, lo que Joe Briefcase va a considerar el árbitro último del valor humano. Un oráculo para consultarlo *todo el tiempo*. El estudioso de la publicidad Mark C. Miller lo explica de forma sucinta: «La tele ha pasado de la celebración explícita de artículos al refuerzo implícito de esa actitud del espectador que la tele requiere de nosotros».[22] Los anuncios solipsistas son otra forma que tiene la televisión de señalarse a sí misma: hacer que la relación del espectador con su mueble sea al mismo tiempo alienada y anaclítica.

Tal vez, sin embargo, la relación del espectador contemporáneo con la televisión contemporánea no sea tanto un paradigma de infantilismo y de adicción como de la relación clásica de Estados Unidos con la tecnología en general, que equiparamos al mismo tiempo con la libertad y el poder y con la esclavitud y el caos. Porque, como en el caso de la televisión, no importa si amamos personalmente la tecnología, la odiamos, la tememos o las tres cosas al mismo tiempo, seguimos buscando de forma incansable en la tecnología soluciones a los mismos problemas que la tecnología parece causar: véase, por ejemplo, la catálisis para la polución, la Iniciativa de Defensa Estratégica para los misiles nucleares, los trasplantes para las diversas podredumbres.

Y del mismo modo que con la tecnología, la *gestalt* de la televisión se expande para absorber todos los problemas asociados con ella. Las falsas comunidades de los seriales emitidos en horas de máxima audiencia, como *California* o *Treintaytantos,* son productos reconfortantes para el espectador del mismo medio, cuya ambigüedad

acerca del Grupo ayuda a erosionar la noción de pertenencia de la gente. El montaje entrecortado, los eslóganes y el tratamiento sumario de cuestiones espinosas es la forma que tienen los noticiarios nacionales de acomodarse a un Público cuyo lapso de atención y apetito de complejidad se han marchitado ligeramente después de años de consumo televisivo en altas dosis. Etcétera.

Pero la tele ha creado sus propios problemas derivados de la tecnología. La llegada del cable, a menudo con paquetes de más de cuarenta canales, amenaza por igual a las redes nacionales y a las empresas locales afiliadas. Esto resulta particularmente cierto cuando el espectador está armado con un mando a distancia: Joe Briefcase sigue consumiendo sus seis horas de televisión diaria, pero la cantidad de tiempo retinal que dedica a cada opción se reduce bruscamente cuando pasa a examinar con el mando un espectro mucho más amplio. Peor todavía, el reproductor de vídeo, con sus temibles funciones de avanzar deprisa y saltarse partes, amenaza la misma viabilidad de los anuncios. ¿Cuál es la solución completamente sensata por parte de los programadores de anuncios? Hacer que los anuncios sean tan atractivos como los programas. O en cualquier caso intentar evitar que a Joe Briefcase le disgusten tanto los anuncios como para desear mover el dedo y ver dos minutos y medio de *Hazel* en Superstation mientras la NBC anuncia crema labial. Hacer que los anuncios sean más bonitos, más animados, llenos de cuantos visuales yuxtapuestos de forma lo bastante rápida como para que la atención de Joe no deambule, incluso si quita el volumen con el mando a distancia. Tal como lo explica un ejecutivo publicitario: «Los anuncios cada vez se vuelven más como películas».[23]

Por supuesto, hacer que los anuncios se parezcan a los programas tiene una contrapartida. Que los programas empiecen a parecerse cada vez más a los anuncios. De esa forma los anuncios no parecen tanto interrupciones como marcadores del ritmo, metrónomos, comentarios teóricos de los programas. Inventar *Corrupción en Miami*, donde apenas hay la molestia de un argumento sino meramente un énfasis sin precedentes en el aspecto, lo visual, la actitud, cierta «imagen».[24] Hacer vídeos musicales con el mismo ritmo anfetamínico y las mismas asociaciones arquetípicas oníricas que los anuncios: tampoco importa que los vídeos sean básicamente anuncios musicales largos. O introducir el publirreportaje del patrocinador que se presenta, de forma informal, como informativo, al estilo de *Amazing Discoveries* o de aquellos reportajes sobre la pérdida del cabello presentados por Robert Vaughn que rondan las horas baratas de la madrugada. Borrar —como hizo la literatura posmoderna— las fronteras entre géneros, funciones, arte comercial y comercio artístico.

Con todo, la televisión y sus patrocinadores tienen una preocupación mayor a largo plazo, que es su *détente* incierta hacia la psique del espectador individual. Dado que la televisión tiene que resolver antinomias básicas sobre las ideas de ser y mirar, sobre la evasión de la vida cotidiana, el espectador medianamente inteligente no

puede sentirse satisfecho con su vida cotidiana de consumo televisivo en altas dosis. Joe Briefcase puede haberse sentido bastante satisfecho *mientras* miraba la tele pero cuesta creer que pueda sentirse satisfecho *acerca* del hecho de mirar tanta televisión. Seguro que en el fondo, Joe se siente incómodo al ser parte de la multitud más numerosa de la historia de la humanidad viendo imágenes que sugieren que el sentido de la vida consiste en alejarse visiblemente de la multitud. El ciclo de culpa/indulgencia/apaciguamiento se dirige en cierto nivel a esas preocupaciones. ¿Acaso no habrá tal vez alguna forma más profunda de mantener a Joe Briefcase bien afianzado en la multitud de espectadores asociando de alguna forma su propio consumo de televisión con la trascendencia de las multitudes de espectadores? Pero eso sería absurdo. Aquí entra la ironía.

He afirmado —algo vagamente hasta el momento— que lo que hace que la hegemonía de la televisión sea tan resistente a las críticas de la nueva narrativa de la imagen es que la televisión se ha apropiado de las formas distintivas de la misma literatura posterior a la segunda guerra mundial —cínica, irreverente, irónica y absurdista— que los nuevos imaginistas usan como piedra de toque. El hecho es que la reutilización de lo posmoderno evolucionó como solución inspirada al problema de mantener a Joe al mismo tiempo alienado de la multitud de un millón de ojos y formando parte de ella. La solución implicaba el paso gradual de un exceso de sinceridad a una especie de irreverencia de niños malos frente a la Gran Cara que nos muestra la tele. A su vez, esto reflejaba un cambio más amplio en la percepción estadounidense de cómo se supone que funciona el arte, la transición entre una idea del arte como afirmación creativa de los valores reales al arte entendido como rechazo creativo de los valores falsos. Y este cambio más amplio, a su vez, era un fenómeno paralelo tanto al desarrollo de la estética posmoderna como a ciertos cambios serios y profundos en la forma en que los americanos eligen percibir conceptos como la autoridad, la sinceridad y la pasión en términos de nuestra voluntad de ser complacidos. No solamente han «pasado de moda» ideas como sinceridad y pasión, en materia televisiva, sino que la misma idea de placer ha quedado deslegitimada. Tal como lo explica Mark C. Miller, la televisión contemporánea «ya no solicita nuestra absorción atenta ni nuestro acuerdo sincero, sino que nos halaga (igual que los anuncios que la financian) por el mismo aburrimiento y la desconfianza que nos inspira».[25]

El ensayo de Miller, «Deride and Conquer» [‘Búrlate y vencerás’] (1986), con diferencia el mejor ensayo publicado jamás acerca de la publicidad en la televisión, describe con claridad un ejemplo de cómo funciona la apelación televisiva contemporánea al espectador. Se trata de un anuncio de la temporada 1985-1986 que ganó el premio Clio y que todavía se emite de forma ocasional. Es ese anuncio de Pepsi donde una furgoneta de Pepsi aparca frente a una playa abarrotada y el joven de

aspecto travieso que está al volante activa un sistema de megafonía, abre una lata de Pepsi y la vierte en un vaso junto al micrófono. El denso ruido del gas de la lata recorre el aire tórrido de la playa y todas las cabezas se vuelven hacia la furgoneta como si hubieran tirado de ellas con un cordel mientras el sistema de megafonía retransmite los ruidos del joven bebiendo y luego suspirando de satisfacción. El plano final revela que la furgoneta es también un puesto de venta ambulante, y que toda la población de gente guapa de la playa se ha congregado en forma de muchedumbre clamorosa en torno a la parte de atrás de la furgoneta, todos saltando y rogando que les sirvan a ellos primero; luego la cámara retrocede a un plano aéreo de la multitud y se oye el eslogan de la campaña entonado con voz inexpresiva: «Pepsi: lo que elige la nueva generación». Un anuncio verdaderamente asombroso. Pero ¿hace falta señalar, tal como hace con detalle el ensayo de Miller, que el eslogan final es irónico? En este anuncio hay tanta posibilidad de «elegir» como en el experimento con el timbre de Pavlov. El uso de la palabra «elegir» aquí es puro humor negro. De hecho, los treinta segundos del anuncio son totalmente irónicos y autoparódicos. Tal como explica Miller, no es realmente una *elección* lo que el anuncio le está vendiendo a Joe Briefcase, «sino la total negación de la elección. Ciertamente, el producto en sí resulta irrelevante para el mensaje final. El anuncio no encomia la Pepsi *per se*, sino que la recomienda dejando implícito que se ha engatusado a mucha gente para que la compre. En otras palabras, el mensaje de este exitoso anuncio es que Pepsi se ha anunciado con éxito».[26]

Hay cosas importantes que señalar aquí. En primer lugar, este anuncio de Pepsi estaba enormemente influido por el miedo a los mandos a distancia, el zapeo y las burlas del público. Un anuncio sobre los anuncios, usaba la autorreferencia a fin de resultar lo bastante sofisticado como para evitar ser odiado. Se protegía a sí mismo del desprecio que sienten los conocedores de la tele actual tanto por los anuncios agresivos con locutores hablando a toda prisa que Dan Aykroyd parodió hasta la locura en *Saturday Night Live*, como por los anuncios quijotescamente asociativos que relacionaban tomar refrescos con el romance, la belleza y la inclusión en el grupo, anuncios que la mayoría de los espectadores sofisticados hoy día consideran pasados de moda y «manipuladores». En contraste con los anuncios obvios que te dicen «Compra Esto», el anuncio de Pepsi emplea la parodia. El anuncio es extremadamente explícito acerca de la razón por la que los anuncios de la tele son despreciados popularmente, a saber: por usar apelaciones primarias y charlatanería para vender mejunjes azucarados a gente cuya identidad no se basa más que en el consumo de masas. Este anuncio logra al mismo tiempo burlarse de sí mismo, de Pepsi, de la publicidad, de los publicistas y de la gran masa de espectadores y consumidores de Estados Unidos. De hecho, el anuncio lleva a cabo una alabanza completamente servil de una sola persona: el espectador solitario, Joe Briefcase, que

incluso con un cerebro modesto no puede evitar discernir la contradicción irónica entre la invitación a «elegir» del eslogan (sonido) y la orgía pavloviana que rodea la furgoneta (imagen). El anuncio invita a Joe a «ver a través» de la manipulación de que es objeto la horda rabiosa de la playa. El anuncio promueve una complicidad entre su propia ironía ingeniosa y la apreciación cínica y en absoluto ingenua de esa ironía que lleva a cabo el veterano espectador Joe Briefcase. Invita a Joe a una broma privada de la que el público es el blanco. Felicita a Joe Briefcase, en otras palabras, por trascender la misma multitud que lo define. Y multitudes enteras de gente como Joe respondieron: el anuncio elevó la cuota de mercado de Pepsi durante tres trimestres.

La campaña de Pepsi no es un fenómeno aislado. La empresa Isuzu Inc. encontró un filón a finales de los ochenta con su serie de anuncios de «Joe Isuzu», un vendedor de aspecto satánico que engatusaba a los incautos asegurando que los Isuzu venían con tapicería de piel de llama genuina y que a falta de gasolina funcionaban con agua del grifo. Aunque los anuncios nunca dijeron apenas nada de por qué los coches Isuzu son buenos, les llovieron premios y subieron las ventas. Los anuncios funcionaron a la perfección como parodias de lo empalagosos y diabólicos que son los anuncios de coches. Invitaban a los espectadores a premiar a los anuncios de Isuzu por ser irónicos, a felicitarse a sí mismos por entender la broma y a felicitar a Isuzu por ser lo bastante «atrevidos» e «irreverentes» para admitir que los anuncios de coches son ridículos y que la gente es tonta por creérselos. Los anuncios invitaban al espectador solitario a conducir un Isuzu a modo de declaración antipublicitaria. Los anuncios vincularon con éxito la compra de un Isuzu con la valentía, la irreverencia y la capacidad de ver más allá del engaño. Ahora se pueden ver buenos anuncios que se burlan de las convenciones publicitarias televisivas por todas partes, desde los de Federal Express y los anuncios de Wendy con sus parodias marchitas y aceleradas de personajes de la publicidad, hasta los anuncios de Doritos y sus montajes de locutores publicitarios y de imágenes de series antiguas como *Leave it to Beaver* y *Mister Ed*.

Además, se puede ver cómo esa táctica de tomarse a pitorreo las pretensiones de aquellas viejas virtudes comerciales de la autoridad y la sinceridad —destinada a *a*) defender al que esgrime el pitorreo de cualquier pitorreo, y *b*) felicitar al patrón del pitorreo por elevarse sobre la masa de gente que todavía cree en esas pretensiones pasadas de moda— ha sido empleada con gran éxito por muchos de los programas de televisión que los anuncios financian. Programa tras programa, desde hace bastantes años, hemos visto un festival de actitud y alusión posmoderna, visual y manifiestamente superficial, o, más habitual todavía, la desigual batalla de ingenios entre ciertos portavoces inefectivos de una autoridad gastada y sus hijos precoces, su esposa mordaz y sus colegas sardónicos. Comparen el tratamiento televisivo de las figuras de autoridad ingenuas en los programas preirónicos —Erskine en *The FBI*,

Kirk en *Star Trek*, Ward en *Leave it to Beaver*, Shirley en *The Partridge Family* y McGarrett en *Hawaii Cinco Cero*— con la descripción de Al Bundy en *Matrimonio con hijos*, del señor Owens en *Mr. Belvedere*, de Homer en *Los Simpson*, de Daniels y Hunter en *Canción triste de Hill Street*, de Jason Seaver en *Los problemas crecen* o del doctor Craig en *St. Elsewhere*.

La comedia de situación moderna,[27] en particular, depende casi por completo de un humor y un tono inspirados en *M*A*S*H* y consistentes en la burla de algún portavoz bufonesco de valores hipócritas y presofisticados a manos de rebeldes mordazmente ingeniosos. Igual que Hawkeye se burlaba de Frank y luego de Charles, también Herb es objeto de las burlas de Jennifer y Carlson en *WKRP*; el señor Keaton lo es de Alex en *Family Ties*; el jefe por las mecanógrafas en *Nine to Five*; Seaver por toda la familia en *Los problemas crecen*, y Bundy por el planeta entero en *Matrimonio con hijos* (la parodia de las comedias de situación más radical llevada a cabo por una comedia de situación). De hecho, las únicas figuras de autoridad que conservan cierta credibilidad en los programas posteriores a los ochenta (dejando de lado a personajes como Furillo de *Canción triste de Hill Street* y Westphal de *St. Elsewhere*, que soportan tanta miseria y ansiedad que el hecho de permanecer ahí cada semana ya los convierte en héroes) son los portavoces de valores capaces de comunicar ironía acerca de sí mismos, burlarse de sí mismos antes de que ningún Grupo sin piedad se abalance sobre ellos: véase a Huxtable en *La hora de Bill Cosby*, a Belvedere en *Mr. Belvedere*, al agente especial Dale Cooper en *Twin Peaks*, a Gary Shandling de la Fox (la canción de cuyo programa dice: «Esta es la canción del programa de Gaaary»), y al verdadero Angel de la Muerte irónico de los ochenta, David Letterman.

Su promulgación del cinismo por encima de la autoridad genera un beneficio general para la televisión por diversas razones. En primer lugar, en la medida en que la tele puede ridiculizar convenciones trasnochadas hasta borrarlas del mapa, puede crear un vacío de autoridad. Y adivinen quién lo llena. La verdadera autoridad en un mundo que ahora vemos como construido y no descrito es cada vez más el medio que construye nuestra visión del mundo. En segundo lugar, en la medida en que la tele puede referirse exclusivamente a sí misma y desacreditar criterios convencionales afirmando su superficialidad, es invulnerable a las acusaciones de sus críticos de que lo que se emite es banal, burdo o malo, ya que dichos juicios apelan a criterios convencionales y extratelevisivos acerca de la profundidad, el gusto y la calidad. Además, el tono irónico de la autorreferencia televisiva comporta que nadie puede acusar a la tele de intentar engañar a nadie. Tal como afirma el ensayista Lewis Hyde, la ironía autoparódica siempre es «sinceridad con un móvil».[28]

Y, volviendo a la idea original, si la televisión puede atraer hacia sí a Joe Briefcase por medio de las bromas privadas y la ironía, puede aliviar esa tensión

dolorosa entre la necesidad de Joe de trascender la multitud y su estatus ineludible como miembro del Público. Porque en la media en que la tele puede halagar a Joe por «ver a través» de la pretenciosidad y de la hipocresía de los valores pasados de moda, puede inducir en él precisamente la sensación de superioridad astuta que se le ha enseñado que debe desear, y puede hacerle depender del consumo cínico de la tele que permite esa sensación.

Y en la medida en que puede adiestrar a los espectadores para reírse de las mofas que llevan a cabo unos personajes sobre otros, a ver el ridículo al mismo tiempo como modo de relación social y como forma de arte, la televisión es capaz de reforzar su propia extraña ontología de la apariencia: la perspectiva más aterradora, para el espectador condicionado, no es otra que exponerse al ridículo ajeno demostrando nociones anticuadas de valor, emoción y vulnerabilidad. Los demás se convierten en jueces; el crimen es la ingenuidad. El espectador condicionado se vuelve más alérgico a la gente. Más solitario. El adiestramiento exhaustivo que la tele lleva a cabo sobre Joe Briefcase acerca de cómo puede ser percibido y qué aspecto puede tener a ojos de los demás, hace que los encuentros humanos genuinos den todavía más miedo. Pero la ironía televisiva tiene la solución: seguir mirando la tele se convierte casi en una investigación, como lecciones sobre la expresión neutra, aburrida y sabia que Joe tiene que aprender a adoptar de cara al viaje atroz de mañana en el metro iluminado por luces brillantes, donde multitudes de gente inexpresiva y de aspecto aburrido no tienen nada más que hacer que mirarse entre sí.

¿Qué tiene que ver la institucionalización de la ironía sofisticada por parte de la televisión con la narrativa americana? Bueno, para empezar la narrativa americana tiende a tratar sobre la cultura americana y la gente que habita en ella. A nivel cultural, ¿hace falta que pierda más tiempo señalando en qué medida los valores televisivos influyen en el ambiente contemporáneo de *Weltschmerz* hastiado, materialismo autoparódico, indiferencia inexpresiva y la ilusión de que el cinismo y la ingenuidad se excluyen mutuamente? ¿Podemos negar la conexión entre un medio consensual con un poder sin precedentes que sugiere que no hay ninguna diferencia real entre imagen y sustancia, por un lado, y cosas como el ascenso a la presidencia de Teflon, el establecimiento de las industrias nacionales del bronceado y la liposucción, o lo popular que se está haciendo bailar al son de la orden sintetizada y cínica de que hay que «tener buena imagen»? ¿O, en el arte contemporáneo, se puede negar que el desprecio televisivo de retrovalores hipócritas como la originalidad, la profundidad y la integridad, no tiene relación con esos estilos artísticos y arquitectónicos basados en una «apropiación» recombinatoria y en los que «el pasado se convierte en pastiche», o con las solmizaciones repetitivas de Philip Glass y Steve Reich, o con la catatonia consciente del pelotón de imitadores de Raymond Carver?

En suma, la conducta aturdida, inexpresiva y aburrida —lo que un amigo mío

explica como la «chica que baila contigo pero salta a la vista que preferiría estar bailando con otra persona»— que se ha convertido en la versión de mi generación de lo que mola, viene de la tele. Al fin y al cabo, «televisión» quiere decir, 'mirar lejos'; y nuestras seis horas diarias no solamente nos ayudan a sentirnos íntimos y personales con cosas como los Juegos Panamericanos o la Operación Escudo del Desierto, sino que, a la inversa, también nos enseñan a relacionarnos con personas vivas y reales de la misma forma en que nos relacionamos con lo distante y exótico, como si estuvieran separados de nosotros por la física y el cristal, solamente, existentes únicamente como espectáculos que esperan que los miremos desde lejos. En realidad, la indiferencia es la versión de los noventa de la frugalidad para la gente joven americana: cortejados durante varias horas al día solamente para que prestemos atención, vemos esa atención como nuestro artículo más importante, nuestro capital social, y nos resistimos a malgastarlo. En el mismo sentido, fíjense que, en 1990, la inexpresividad, el letargo y el cinismo como rasgos de conducta son formas claras de transmitir la actitud televisiva de trascendencia del grupo: la inexpresividad y el letargo trascienden el sentimentalismo, y el cinismo anuncia que uno ya se sabe la canción y que la última vez que se comportó de forma ingenua era cuando tenía cuatro años.

No importa si la cultura juvenil de 1990 les parece o no a ustedes tan siniestra como a mí, seguramente estaremos de acuerdo en que la ética pop televisiva de esa cultura le ha marcado un espléndido tanto a la estética posmoderna que originalmente pretendió apropiarse del pop y redimirlo. La televisión le ha dado la vuelta a la vieja dinámica de referencia y redención: ahora es la *televisión* la que toma elementos de la *posmodernidad* —la involución, lo absurdo, la fatiga sardónica, la iconoclastia y la rebelión— y los manipula en aras del consumo. Esto lleva tiempo sucediendo. Ya en 1984, los críticos del capitalismo estaban avisando de que «lo que empezó como una tendencia de vanguardia se ha trasladado a la cultura de masas».[29]

Pero el posmodernismo no «surgió» de pronto en la televisión de 1984. Ni tampoco los vectores de influencia entre lo posmoderno y la televisión han tenido un sentido único. La principal conexión entre la televisión actual y la ficción actual es histórica. Las dos tienen raíces comunes. Porque la narrativa posmoderna —cuyos autores eran casi exclusivamente hombres blancos sobreeducados— evolucionó claramente como expresión intelectual de la «cultura juvenil rebelde» de los sesenta y los setenta. Y ya que toda la *gestalt* de la rebelión juvenil americana fue posible gracias a un medio nacional que borró las fronteras comunicativas entre regiones y reemplazó una sociedad segmentada por la localización geográfica y la etnicidad por lo que los críticos de música rock han denominado «una autoconsciencia nacional estratificada en forma de generaciones»,[30] el fenómeno de la tele ha tenido tanto que ver con la rebelión irónica del posmodernismo como con las manifestaciones de

protesta de los Peaceniks.

De hecho, al ofrecer a los narradores jóvenes y sobreeducados una visión exhaustiva de la hipocresía con que América se veía a sí misma alrededor de 1960, la televisión en sus principios ayudó a legitimar el absurdismo y la ironía, no solamente como recursos literarios, sino como respuestas sensatas a un mundo ridículo. Porque la ironía —al explotar la distancia entre lo que se dice y lo que se piensa, entre lo que las cosas intentan aparentar y lo que realmente son— es la forma dignificada por el tiempo en que los artistas intentan iluminar y rebatir la hipocresía. Y la televisión de alrededor de 1960, con sus westerns sobre pistoleros solitarios, sus comedias de situación paternalistas y sus policías de mandíbula robusta, celebraba una imagen de América que resultaba profundamente hipócrita. Miller describe con bastante precisión cómo la comedia de situación de los años sesenta, igual que los westerns que la precedieron,

> negaba la disminución gradual de poder de aquellos hombres trajeados que representaban la fuerza paternal y el individualismo viril. Sin embargo, en la época en que se producían aquellas comedias de situación, el mundo de los pequeños negocios [cuyas virtudes eran «la serenidad, la probidad y el juicio sereno» a lo Hugh Beaumont] estaba siendo … reemplazado por lo que C. Wright Mills llamaba «el demiurgo directivo», y las virtudes representadas por … Papá ya habían pasado de moda.[31]

En otras palabras, la televisión americana en sus principios era una apologeta hipócrita de valores cuya realidad había quedado mermada en un periodo de supremacía corporativa, afianzamiento burocrático, intervencionismo en el extranjero, conflicto racial, bombas terroristas, asesinatos, escuchas telefónicas, etcétera. No es en absoluto accidental que la narrativa posmoderna proyectara sus redes irónicas a lo banal, lo ingenuo, lo sentimental, simplista y conservador, porque estas cualidades eran precisamente lo que la tele de los sesenta parecía celebrar como distintivamente americano.

Y la ironía rebelde de la mejor narrativa posmoderna no era solamente creíble como arte; parecía socialmente útil por su capacidad para lo que los críticos contraculturales llamaron «una *negación crítica* que iba a hacer evidente para todos que el mundo no es lo que parece».[32] La parodia macabra que llevó a cabo Ken Kesey de los manicomios sugería que nuestros jueces de la cordura a menudo estaban más locos que sus pacientes. Pynchon desplazó nuestra visión de la paranoia de los márgenes de la normalidad psíquica a la hebra central del tapiz corporativo-burocrático. DeLillo expuso la imagen, la señal, los datos y la tecnología como agentes del caos espiritual y no del orden social. Las repugnantes exploraciones de la narcosis americana que llevó a cabo Burroughs revelaban hipocresía. La afirmación

del capital abstracto como fuerza deformadora que llevó a cabo Gaddis revelaba hipocresía. Las repulsivas farsas políticas de Coover revelaban hipocresía.

La ironía en el arte y la cultura de posguerra empezaron del mismo modo que la rebelión juvenil. Resultaba difícil y doloroso, y productivo: el macabro diagnóstico de una enfermedad negada durante largo tiempo. Las presunciones que había *detrás* de la ironía posmoderna, por otro lado, seguían siendo francamente idealistas: se asumía que la etiología y el diagnóstico señalaban la cura, que una revelación del encarcelamiento llevaría a la libertad.

Así pues, ¿cómo es que la ironía, la irreverencia y la rebelión no resultan liberadoras sino debilitadoras en la cultura sobre la cual intenta escribir la vanguardia actual? Una pista puede encontrarse en el hecho de que la ironía *sigue con nosotros*, más fuerte que nunca después de ser durante treinta años el modo dominante de expresión sofisticada. No es un modo retórico que envejezca bien. Tal como dice Hyde (que obviamente me cae bien): «La ironía solamente se puede usar como emergencia. Prolongada en el tiempo, es la voz de los encerrados a quienes ha llegado a gustarles su celda».[33] Esto es porque la ironía, por divertida que resulte, cumple una función que es casi exclusivamente negativa. Es crítica y destructiva, sirve para limpiar el terreno. Seguramente es así como la vieron nuestros padres posmodernos. Pero la ironía resulta singularmente poco efectiva cuando se trata de construir algo que sustituya a la hipocresía a la que desacredita. Es por esto que Hyde tiene razón cuando dice que la ironía fatiga. Carece de sustancia. Incluso los mejores ironistas funcionan mejor en fragmentos breves. Los ironistas me parecen tremendamente divertidos para escucharlos en una fiesta, pero siempre me separo de ellos como si me hubieran practicado varias intervenciones quirúrgicas. Y en cuanto a conducir campo a través en compañía de un ironista o leer una novela de trescientas páginas llena de nada más que sofisticado agotamiento sardónico, uno termina sintiéndose no solamente vacío, sino casi… oprimido.

Piensen un momento en los rebeldes y golpistas del Tercer Mundo. Los rebeldes del Tercer Mundo son fantásticos a la hora de sacar a la luz y derrocar regímenes corruptos e hipócritas, pero resultan ostensiblemente menos fantásticos cuando han de llevar a cabo la tarea más mundana y afirmativa de establecer una alternativa superior de gobierno. De hecho, los rebeldes victoriosos parecen mejores cuando usan sus instrumentos de rebeldía cínica y agresiva para evitar que otros se rebelen contra ellos: en otras palabras, se convierten simplemente en mejores tiranos.

Y no se engañen: la ironía nos tiraniza. La razón por la que nuestra ironía cultural dominante es a la vez tan poderosa y tan poco satisfactoria es que resulta imposible hacer que un ironista *se defina*. Toda la ironía americana se basa en la afirmación implícita: «En realidad no creo en lo que estoy diciendo». Entonces, *¿qué* pretende decir la ironía como norma cultural? ¿Que es imposible creer en lo que dice? ¿Que tal

vez sea una lástima que sea imposible, pero despierta de una vez que ya es de día? Más bien creo que lo que la ironía actual termina por decir es: «Pero mira qué *banal* es que me preguntes por lo que pienso en realidad». Cualquiera que tenga la desfachatez herética de preguntarle a un ironista qué piensa en realidad termina pareciendo un histérico o un mojigato. Y esto es lo opresivo de la ironía institucionalizada, del rebelde victorioso: la capacidad de inhabilitar la *pregunta* sin importar su *contenido* es, en la práctica, una tiranía. Es la nueva junta usando la misma herramienta que dejó aislados a sus enemigos.

Por eso resulta tan patético el cinismo hastiado con que nuestros amigos cultos y teleadictos intentan parecer superiores a la tele. Y por esta razón el narrador ciudadano de nuestra cultura televisiva está metido en un marrón tan grande. ¿Qué hace uno cuando la rebelión posmoderna se convierte en una institución de la cultura pop? Y es que esta es, por supuesto, la segunda respuesta a la cuestión de por qué la ironía y la rebelión vanguardistas se han diluido y se han pervertido. Han sido absorbidas, vaciadas y reutilizadas por el mismo *establishment* televisivo al que originalmente se enfrentaron.

No es que la televisión sea culpable de ninguno de estos males. Solamente de haber tenido un éxito inmoderado. Después de todo, eso es lo que *hace* la tele: discierne, aísla y re-presenta lo que cree que la cultura americana quiere ver y oír acerca de sí misma. Nadie y todo el mundo a la vez es culpable del hecho de que la televisión empezara a cosechar la rebelión y el cinismo como la *imago populi* en boga y triunfante de la generación de los hijos del *baby boom*. Pero la cosecha ha sido lúgubre: las formas de nuestro mejor arte rebelde se han convertido en meros gestos, en trucos, no solamente estériles sino perversamente esclavizantes. ¿Cómo puede la idea de rebelión contra la cultura empresarial conservar algún significado cuando Chrysler Inc. anuncia camionetas invocando «La revuelta de las Dodge»? ¿Cómo se puede ser un iconoclasta *bona fide* cuando Burger King vende aros de cebolla con eslóganes como «A veces hay que romper las reglas»? ¿Cómo puede un narrador de la imagen confiar en que la gente se vuelva más crítica de la cultura televisiva parodiando la televisión como a una empresa comercial interesada, cuando las parodias de anuncios interesados que llevan a cabo Pepsi, Subaru y Federal Express ya están haciendo lo mismo con éxito? Es casi una lección de Historia: empiezo a entender por qué el miedo más grande de los americanos de finales del siglo pasado eran los anarquistas y la anarquía. Porque si la anarquía *vence*, si la falta de normas se convierte en la norma, entonces la protesta y el cambio no solamente se vuelven imposibles sino incoherentes. Sería como votar a Stalin: uno está votando el final de todas las votaciones.

Así pues, he aquí la cuestión crucial para el escritor americano que respira nuestra atmósfera cultural y se ve a sí mismo como heredero de todo lo que era honesto y

valía la pena en la literatura de vanguardia: ¿cómo rebelarse contra la estética televisiva de la rebelión, cómo despertar a los lectores al hecho de que nuestra cultura televisiva se haya vuelto un fenómeno cínico, narcisista y esencialmente vacío, cuando la televisión *celebra* regularmente esos mismos fenómenos en sí misma y en sus espectadores? Son cuestiones que el pobre idiota del popólogo que aparece en la novela de DeLillo estaba preguntando en 1985 acerca de América, el establo más fotografiado de todos:

> —¿Cómo era el establo antes de ser fotografiado? —dijo—. ¿Qué aspecto tenía? ¿En qué sentido era similar o distinto al resto de los establos? Se trata de preguntas a las que no podemos responder porque hemos leído los anuncios, hemos visto a la gente disparando sus cámaras. No podemos evadirnos del aura. Formamos parte del aura. Estamos aquí, estamos ahora.
>
> Aquello pareció complacerle inmensamente.[34]

FINAL DEL FINAL DE LA LÍNEA

Entonces, ¿qué respuestas a la comercialización televisiva de los modos de protesta parecen posibles hoy día? Una opción obvia es que el narrador se vuelva reaccionario, fundamentalista. Declarar que la televisión contemporánea es malvada y que la cultura contemporánea es malvada y darle la espalda a todo este horror chabacano e invocar las viejas virtudes a lo Hugh Beaumont de antes de 1960 y las lecturas literales de la Biblia y ser provida, antifluoración y antediluviano. El problema de esto es que los americanos que han elegido esta táctica parecen tener una sola ceja que les cruza toda la frente y unos nudillos que arrastran por el suelo y el pelo muy largo y en general parece *excelente* alejarse de ellos lo más posible. Además, el ascenso de Reagan/Bush/Gingrich demostró que la nostalgia hipócrita de un pseudopasado más amable, cortés y cristiano no es menos susceptible a la manipulación de los intereses del comercialismo empresarial y la imagen publicitaria. La mayoría de nosotros seguimos prefiriendo el nihilismo al neandertalismo.

Otra opción es adoptar un conservadurismo político un poco más ilustrado que exima al espectador y las cadenas por igual de toda complicidad en el amargo estatismo de la cultura televisiva y que en cambio culpe de todos los problemas relacionados con la tele a ciertos defectos corregibles de la tecnología. Aquí entra el futurólogo de los medios de comunicación George Gilder, titular del Hudson Institute y autor de *Life After Television: The Coming Transformation of Media and American Life* [‘Vida después de la televisión: la transformación por venir de los medios de comunicación y la vida americana’]. Lo más fascinante de *Life After Television* es que es un libro con *anuncios*. Publicado en una colección llamada «Serie Grandes Temas» de una tal «Whittle Direct Books» de Knoxville, el cuartel general de Federal

Express, el libro se vende por solo once dólares incluidos gastos de envío, es lo bastante grande y delgado como para quedar de maravilla en las mesas de los ejecutivos y tiene unos anuncios chulísimos a página completa de Federal Express cada cinco páginas. El libro es en gran medida una obra de ficción, además de una dramatización conmovedora de por qué los conservadores antitelevisión, movidos por convicciones simples como «En el fondo la televisión es un medio totalitario» cuyo «sistema es un infiltrado y una fuerza corrosiva en el capitalismo democrático», son de tan poca ayuda para resolver nuestros problemas televisivos ultrarradicales, aferrados como están los intelectuales conservadores a sus dos viejos remedios para todos los males de Estados Unidos, a saber: la idea de que *a*) los sabios instintos de consumo del Tipo Pequeño corregirán todos los desequilibrios solamente con que los Grandes Sistemas dejen de interferir en su libertad de elección, y *b*) los problemas derivados de la tecnología se pueden resolver con la tecnología.

El diagnóstico básico dice así. La televisión tal como la conocemos y la sufrimos es «una tecnología con poderes supremos pero defectos fatídicos». El defecto realmente fatídico es que toda la estructura de la programación televisiva, la emisión y la recepción sigue estando determinada por las limitaciones tecnológicas de los viejos tubos de vacío que posibilitaron desde el principio la televisión. El

> precio y complejidad de estos tubos usados en los televisores comportaba que la mayor parte del procesamiento de señales tenía que hacerse en forma de [redes],

una situación que

> dictaba que la televisión fuera un sistema verticalista: en términos electrónicos, una arquitectura «maestro-esclavo». Unos cuantos centros de emisión originarían programas para millones de receptores pasivos o «terminales no inteligentes».

Para cuando el transistor (que hace esencialmente lo mismo que los tubos de vacío pero en un espacio menor y a un precio más bajo) encontró aplicaciones comerciales, el sistema televisivo verticalista de la tele ya estaba afianzado y petrificado, condenando a los espectadores a una recepción dócil de programas de cuya emisión por parte de unas pocas cadenas dependían, y creando una «psicología de las masas» en la que un trío de programaciones alternativas intentaba llegar a millones y millones de tipos como Joe Briefcase. Las señales de la televisión eran ondas analógicas. Hace falta un medio analógico, ya que «debido a la escasez de almacenamiento y procesamiento en el televisor, las señales … tienen que ser ondas directamente visibles», y las «ondas analógicas simulan de forma directa el sonido, el brillo y el color». Pero el receptor no puede grabar ni modificar las ondas analógicas. Lo único que puede tener el pobre espectador es lo que ve. Esta situación tiene

consecuencias culturales que Gilder describe con lujo apocalíptico de detalles. Incluso la Televisión de Alta Definición (HDTV), presentada por la industria como el próximo gran adelanto en el mundo del ocio, será, según Gilder, el mismo emperador vacío con un traje más llamativo.

Pero para Gilder, la tele, todavía adherida a las tecnologías masivas y jerárquicas de décadas anteriores, ahora está condenada por los avances del microchip y la fibra óptica de los últimos años. El sencillo microchip, que consolida la actividad de millones de transistores en una lámina de cuarenta y nueve centavos y cuyas capacidades se volverán todavía más atractivas a medida que la conducción controlada de electrones se acerque al paradigma geodésico de eficacia, permitirá a los receptores —los televisores— llevar a cabo gran parte del procesamiento de imágenes que hasta ahora el emisor ha llevado a cabo «para» el espectador. En otra perspectiva igualmente afortunada, el transporte de imágenes mediante fibra de vidrio en lugar de por el espectro electromagnético permitirá que los televisores se conecten entre sí en una especie de red interactiva en lugar de alimentarse todos pasivamente de la ubre transmisora de un emisor único. Y las transmisiones por fibra óptica presentan la ventaja adicional de que conducen caracteres de información digital. Dado que, tal como explica Gilder, «las señales digitales tienen la ventaja sobre las analógicas de que pueden ser almacenadas y manipuladas sin deterioro» y asimismo resultan tan nítidas y carentes de interferencias como los discos compactos, permiten al televisor equipado con microchips (y por tanto al espectador) disfrutar de gran parte de las decisiones acerca de la selección, la manipulación y la recombinación de las imágenes de vídeo que hoy día están restringidas al director.

Para Gilder, el nuevo mueble que va a liberar a Joe Briefcase de la dependencia pasiva es «el teleordenador, un ordenador personal adaptado al procesamiento de vídeo y conectado mediante cables de fibra óptica a otros teleordenadores de todo el mundo». El teleordenador conectado con fibra óptica «deshará para siempre el cuello de botella de la emisión» que determina la estructura televisiva de diseminación de imágenes de Uno Para Muchos. Ahora todo el mundo será uno de esos tipos ajetreados con auriculares y portafolios. En el nuevo milenio, la televisión americana se volverá por fin ideal y republicanamente democrática: igualitaria, interactiva y «provechosa» sin ser «injusta».

Vaya si conoce Gilder al público de sus «Grandes Temas». Uno casi puede ver la saliva chorreando por los labios inferiores en las salas de juntas mientras Gilder vaticina que todo el mundo complejamente borroso e inconvenientemente transitorio del consumidor se va a volver almacenable, manipulable, transmisible y visible en la comodidad de su propio apartamento. «Con una buena programación de los teleordenadores, uno puede pasar el día interactuando en la pantalla con Henry Kissinger, Kim Basinger o Billy Graham.» Unas interacciones bastante siniestras,

todo sea dicho, pero en Gilderlandia, *a cada cual lo suyo*:

> Las celebridades podrán producir y vender su propio software. Uno podrá ver la Super Bowl desde cualquier punto del estadio que elija, o bien elevarse sobre la canasta con Michael Jordan. Visitar a la familia de uno desde la otra punta del mundo con imágenes en movimiento apenas distintas de las imágenes de la vida real. Dar una fiesta de cumpleaños para la abuela en su asilo de Florida, llevando a sus descendientes de todo el país hasta el pie de su cama a pleno color.

Y no solamente cálidas imágenes bidimensionales de la familia: *cualquier* experiencia será transferible a imágenes y vendible, manipulable, consumible. La gente será capaz de

> ver paisajes cómodamente desde su sala de estar en pantallas de alta resolución, visitar países del Tercer Mundo sin tener que preocuparse por tarifas aéreas o cambio de moneda … se podrá volar en avión sobre los Alpes o escalar el Everest: todo en una pantalla de alta resolución.

En breve, seremos capaces de diseñar nuestros sueños.

Resumiendo, un especialista conservador en tecnología ofrece una forma realmente atractiva de contemplar la pasividad de los consumidores, la institucionalización televisiva de la ironía, el narcisismo, el nihilismo, el estatismo, la soledad. ¡No es culpa nuestra! ¡Es culpa de una tecnología pasada de moda! Si la divulgación de la señal televisiva estuviera actualizada, le resultaría imposible «institucionalizar» nada mediante su diabólica «psicología de masas». Hagamos que Joe Briefcase, el pobre don nadie solitario, sea su propio manipulador de fragmentos de vídeo. ¡En cuanto toda la experiencia se reduzca a imágenes vendibles, en cuanto el receptor usuario de receptores de fácil manejo pueda soltarse de la cordada y elegir libremente, americanamente, de entre una variedad americanamente infinita de imágenes en movimiento *apenas distintas de las imágenes de la vida real*, y luego pueda elegir además cómo quiere almacenar, modificar, manipular, recombinar y presentar esas imágenes para sí mismo en la intimidad de su hogar y de su cabeza, entonces se romperá la presa irónica y totalitaria de la tele sobre la energía psíquica americana!

Fíjense en que la visión semiconducida que tiene Gilder de un futuro de la imagen libre y ordenado es mucho más optimista que la antigua visión que tenía el posmodernismo de las imágenes y los datos. Las novelas de Pynchon y DeLillo derivan metafóricamente del concepto de interferencia: cuantas más conexiones, más caos y más difícil resulta elegir algún significado en el mar de señales. Gilder diría que su pesimismo está pasado de moda y sus metáforas infectadas con las

deficiencias del transistor:

> En todas las redes de cables y enlaces, salvo las que usan el microchip, la complejidad tiende a crecer de forma geométrica a medida que aumenta el número de interconexiones, (pero) en el laberinto de silicio de la tecnología del microchip … la eficacia, no la complejidad, crece como el cuadrado del número de conexiones que tienen que ser organizadas.

Más que una cultura televisiva banal ahogada en imágenes chabacanas, Gilder vaticina una cultura televisiva redimida como por un número mucho mayor de elecciones y un control mucho mayor sobre lo que uno… Ejem. ¿Ve? ¿Pseudoexperimenta? ¿Sueña?

Es descabelladamente poco realista pensar que el aumento de opciones resolverá por sí mismo nuestro problema con la televisión. La llegada del cable aumentó las opciones de cuatro o cinco a más de cuarenta alternativas sincrónicas y en apariencia la televisión no ha aflojado su presa sobre la conducta de las masas. Parece que Gilder percibe la ruptura inminente de los noventa como la graduación de los espectadores americanos y su paso de la recepción pasiva de facsímiles de experiencia a la manipulación activa de facsímiles de experiencia. Vale la pena cuestionarse la definición de Gilder de «pasividad» televisiva. Su nueva tecnología terminaría ciertamente con «la pasividad de la mera recepción». Pero la pasividad del público, la aquiescencia inherente en toda una cultura basada en el acto de mirar, no parece afectada por los teleordenadores.

El atractivo de ver la televisión siempre ha estado relacionado con la fantasía. Y la televisión contemporánea se ha vuelto inmensamente mejor a la hora de permitir al espectador la fantasía de que puede trascender las limitaciones de la experiencia humana, que puede estar dentro del televisor, como *imago*, «siendo cualquiera y estando en cualquier lugar».[35] Dado que la limitación del ser humano impone ciertas restricciones sobre el número de experiencias que podemos tener en un periodo dado de tiempo, se puede afirmar que los mayores «avances» en tecnología televisiva de los últimos años han hecho poco más que secundar esta fantasía de evasión de los límites definitorios del ser humano. El cable amplió nuestras opciones de realidades nocturnas; los chismes a distancia nos permiten saltar instantáneamente de una realidad a otra; los reproductores de vídeo nos permiten consignar experiencias a una memoria eidética que permite re-experimentarlas en cualquier momento sin pérdida o alteración. Esos avances se han vendido con brío y han aumentado las dosis medias de consumo televisivo, pero está claro que no han hecho que la cultura televisiva se volviera menos cínica o pasiva.

Por supuesto, la desventaja de la gran fantasía de la tele es que no es más que una simple fantasía. Como lujo ocasional, mi escapada de los límites de la experiencia

verdadera está de coña. Como dieta habitual, sin embargo, es inevitable que haga mi realidad menos atractiva (porque en ella soy el Dave de siempre con límites y restricciones por todas partes), que me incapacite para disfrutarla al máximo (porque me paso todo el tiempo fingiendo que no estoy en ella) y me vuelva todavía más dependiente del artefacto que me permite una evasión de lo que mi mismo escapismo vuelve desagradable.

Es difícil ver cómo la visión redentorial que tiene Gilder acerca de obtener más «control» sobre la organización de fragmentos de fantasía de alta calidad va a resolver la dependencia que forma parte de mi relación con la tele o va a disipar la ironía impotente que tengo que usar para fingir que no soy dependiente. Ya sea un espectador «activo» o «pasivo», tengo que seguir fingiendo cínicamente, porque sigo siendo dependiente, porque mi verdadera dependencia no lo es respecto de un programa en concreto o de unas cuantas cadenas como no lo es la del drogadicto respecto del florista turco o del refinador marsellés. Mi verdadera dependencia es respecto de las fantasías y las imágenes que las hacen posibles, y por tanto respecto de cualquier tecnología que pueda hacer las imágenes al mismo tiempo posibles y fantásticas. No se equivoquen: *dependemos* de la tecnología de la imagen; y cuanto mejor es la tecnología, más enganchados estamos.

La paradoja de las felices predicciones de Gilder es la misma que hay en todas las formas de manipulación artificial. Cuanto más manipulador sea el instrumento mediador —por ejemplo, prismáticos, amplificadores, ecualizadores gráficos o «imágenes en movimiento apenas distintas de las imágenes de la vida real»— más directa, nítida y real *parece* la experiencia, es decir, más directas, nítidas y reales *son* la fantasía y la dependencia. Un crecimiento geométrico del volumen de imágenes televisivas, y un aumento acorde de mi capacidad de cortar, pegar, magnificar y combinarlas para satisfacer mi fantasía, no conseguirán más que hacer que mi teleordenador interactivo se vuelva más poderoso como manipulador y vehículo de fantasías, que mi fantasía sea más fuerte y las experiencias reales de las que mi teleordenador ofrece simulacros más atractivos y controlables resulten más tenues y frustrantes, y que yo sea *mucho* más dependiente de uno de mis muebles. Aumentar el número de opciones con una tecnología mejor no remediará absolutamente nada mientras en la cultura americana no se consideren con seriedad mecanismos de información acerca del valor comparativo y guías que orienten acerca de *cómo* y *por qué* elegir entre experiencias, fantasías, creencias y predilecciones. Hum, esa información y orientación solían estar entre las tareas de la literatura, ¿no es cierto? Pero ¿quién va a querer tomarse esas cosas en serio en la vida extática postelevisiva, cuando Kim Basinger está esperando que interactuemos con ella?

Dios mío, acabo de releer mis críticas a Gilder. He escrito que es ingenuo. Que es un apologeta disfrazado del interés corporativo. Que su libro tiene anuncios. Que

debajo de su futurismo no hay más que el mismo rollo americano de siempre que nos metió en este jaleo de la televisión. Que Gilder subestima de forma descabellada la intratabilidad de dicho jaleo. Su irresolubilidad. Nuestra credulidad, nuestro cansancio y disgusto. Mi actitud, al leer a Gilder, ha sido sardónica, arrogante y deprimida. He intentado que su libro resulte ridículo (lo es, pero aun así). Mi lectura de Gilder ha sido televisiva. Estoy dentro del aura.

En fin, al menos el bueno de Gilder no es irónico. En este sentido es como una brisa fresca de verano al lado de Mark Leyner, el joven redactor de textos publicitarios médicos de Nueva Jersey cuyo libro *My Cousin, My Gastroenterologist* es la sensación más fuerte para la modernez universitaria desde *El manantial*. La novela de Leyner ejemplifica una tercera clase de solución literaria a nuestro problema. Y es que por supuesto los jóvenes escritores americanos pueden «resolver» el problema de estar atrapados en el aura televisiva de la misma forma que los postestructuralistas franceses pueden «resolver» su enredo desesperado con el *logos*. Podemos resolver el problema celebrándolo. Trascender los sentimientos de angustia causados por la masa arrodillándonos ante ellos. Podemos ser *reverentemente irónicos*.

My Cousin, My Gastroenterologist no constituye una novedad como especie sino como grado. Es un compuesto mezedrínico de pastiche pop, alta tecnología improvisada y deslumbrante parodia televisiva, formado mediante yuxtaposiciones surrealistas, monólogos agramaticales y montajes vertiginosos, y envuelto en una ironía infatigable diseñada para lograr que su tono frenético resulte irreverente en lugar de repelente. ¿Quieren parodias de la cultura comercial?

> Me acababan de echar de McDonald’s por negarme a llevar falda escocesa durante la semana de promoción de su nuevo sándwich McHaggis.

> coge un ejemplar de *das plumpe denken* la revista informativa en alemán con peor reputación de nueva inglaterra explosión en fábrica de natillas mata a un filatélico pasa página encuentran en canadá semen radiactivo que brilla en la oscuridad pasa página hotentotes actuales llevaban a un joven en envoltorio reutilizable para bocadillos pasa página wayne newton llama al útero materno jardín del edén individual morgan fairchild llama a sally struthers loni anderson

> ¿de qué color es tu mozzarella? le pregunté a la camarera es rosa, del mismo color que la parte de arriba del envase de los desodorantes en barra mennen lady, ¿conoces ese color? no, señora le dije es el mismo color que usan para las maquinillas gillete desechables para señoras … ¿te suena ese color? pues no, es el mismo color rosa que el pepto-bismol, ¿conoces ese color? ah, sí, le dije, y bueno, ¿tienes espaguetis?

¿Quieren parodias descarnadas de la televisión?

> Muriel sacó la *Guía de TV*, buscó el martes a las 20:00 y leyó en voz alta: … Hay un programa que se titula «Tumulto de vello púbico y de penes flácidos bamboleantes mientras hombres desnudos, gordezuelos y sudorosos escapan de la sauna gritando ¡Una serpiente! ¡Una serpiente!»… También salen Brian Keith, Buddy Ebsen, Nipsey Russell y Lesley Ann Warren

¿Les gusta la autorreferencia humorística? El último capítulo de la novela es una parodia de su propia página de información «Sobre el autor». ¿O acaso lo que les gusta es la anulación sofisticada de la identidad?

> La abuela enrolló una revista y golpeó a Buzz en un lado de la cabeza … A Buzz se le cayó la máscara. No tenía piel debajo de la máscara. Había dos globos oculares conectados con cables a una masa de musculatura viscosa y sanguinolenta.

> No sé si es humana o un androide ginomórfico de quinta generación, ni me importa.

¿Las meditaciones paródicas sobre el flujo ilimitado de monocultura televisiva?

> Agito una jarra de martini con Tanqueray con una mano y deslizo una bandeja de almejas heladas *oreganata* dentro del horno con el pie. ¡Caramba, qué buenos son estos supositorios de mezedrina que me dio el yogui Vithaldas! Mientras plancho unos pantalones cortos de tenis dicto un haiku a la grabadora y luego … me ejercito tres minutos con la bolsa de velocidad antes de hacer una mantis religiosa de origami y leer un artículo en la revista *High Fidelity* mientras remuevo el *coq au vin*.

¿La decadencia tanto de los límites como de la integridad del individuo humano?

> Había una mujer con la cara hundida y arrugada de una vieja de ochenta o noventa años. Aquella vieja podrida, aquella aparente octogenaria, tenía el cuerpo de un nadador olímpico. Los brazos largos y nervudos, el poderoso torso superior en forma de V y sin una gota de grasa…

> para instalar su cabeza de repuesto, coloque la cabeza montada sobre la abertura del cuello, inserte los pernos-guía en los orificios de soporte … si después de instalar su nueva cabeza es usted incapaz de discernir las contradicciones de los modos de producción capitalista, entonces es que la cabeza está mal instalada o bien es defectuosa.

En realidad, una de las obsesiones continua de *My Cousin, My Gastroenterologist* es esta yuxtaposición de partes de individuos, gente y máquinas, sujetos humanos y objetos discretos. La narrativa de Leyner es, en este sentido, una réplica elocuente al vaticinio de Gilder de que los problemas de nuestra cultura televisiva pueden resolverse desmantelando las imágenes en porciones discretas que luego podemos recombinar como deseemos. El mundo de Leyner es una distopía gilderiana. La pasividad y la decadencia esquizoide persisten para Leyner en las recepciones de imágenes y olas de datos que llevan a cabo sus personajes. La capacidad de *combinarlas* solamente añade una capa de desorientación: cuando toda la experiencia se puede deconstruir y reconfigurar, simplemente habrá demasiadas opciones. Y en ausencia de guías creíbles y no comerciales para vivir, la libertad de elección resulta tan «liberadora» como un mal viaje de ácido: cada uno de los cuantos es tan bueno como el siguiente y el único criterio de calidad de un constructo particular es su extrañeza, su incongruencia, su capacidad para destacar entre una multitud de otros constructos de imágenes y dejar pasmados a algunos espectadores.

La propia novela de Leyner, con su ansia anfetamínica de dejar pasmado al lector, marca la frontera oscura de la narrativa de la imagen: la absorción por parte de la literatura no solamente de los iconos, las técnicas y los fenómenos de la televisión, sino de todo el objetivo de la televisión. La única meta de *My Cousin, My Gastroenterologist* es, en última instancia, dejar pasmado, asegurarse de que el lector está complacido y sigue leyendo. El libro hace esto *a*) halagando al lector con apelaciones a su *Weltschmerz* posmoderna y erudita, y *b*) recordando de forma incesante al lector que el autor es inteligente y gracioso. El libro en sí resulta extremadamente gracioso, pero no gracioso del mismo modo que los chistes. No es que pase ninguna cosa graciosa, sino que se imaginan y se señalan de forma autoconsciente cosas graciosas, como cuando un cómico pregunta «¿Se han fijado alguna vez en que…?» y «¿Alguna vez se han preguntado qué pasaría si…?».

En realidad, el denso estilo imaginista de Leyner a menudo se parece a una especie de comedia lapidaria de micrófono:

> De pronto Bob ya no podía hablar bien. Había sufrido una especie de afasia espontánea. Pero no era una afasia total. Podía hablar pero solamente de una forma entrecortada parecida al estilo de la televisión. Así es como describía conducir por el Medio Oeste por la interestatal 80: «Maíz maíz maíz maíz cobertizos. Maíz maíz maíz maíz cobertizos».

> hay un bar en la autopista que sirve casi exclusivamente a las autoridades y que no sirve más bebidas que cerveza light y no sirve más comida que ternera con langosta y el sitio está lleno de polis y agentes del estado y profesores de gimnasia

y boinas verdes y empleados de peaje y guardabosques y guardias de tráfico y árbitros

La respuesta narrativa de Leyner a la televisión no es tanto una novela como una colección de prosa televisiva ingeniosa, erudita y de una calidad magnífica. La velocidad y la nitidez reemplazan al desarrollo. La gente aparece y desaparece; los acontecimientos tienen lugar con estridencia y ya no se vuelven a mencionar. Hay un rechazo descaradamente irreverente de conceptos «pasados de moda», como la trama coherente o los personajes duraderos. En cambio, hay una serie de viñetas paródicas deslumbrantemente creativas, diseñadas para apelar a los cuarenta y cinco segundos de concentración casi zen que llamamos el lapso de atención televisiva. En ausencia de trama, lo que unifica las viñetas son estados de ánimo: la ansiedad histriónica, la parálisis causada por el estímulo excesivo de demasiadas opciones sin manual del usuario y el desparpajo irreverente hacia la realidad televisiva. Y, a la manera de las películas, los vídeos musicales, los sueños y los programas de televisión, hay «Imágenes Clave» recurrentes, que aquí son drogas exóticas, tecnologías exóticas, comidas exóticas y trastornos intestinales exóticos. No es casualidad que la preocupación central de *My Cousin, My Gastroenterologist* sea la digestión y la evacuación. El reto burlón que plantea al lector es el mismo que plantea el flujo televisivo de realidades y opciones: ABSÓRBEME, DEMUESTRA QUE ERES LO BASTANTE CONSUMIDOR.

La obra de Leyner, la mejor narrativa de la imagen que ha habido hasta el momento, es al mismo tiempo asombrosa y olvidable, maravillosa y extrañamente banal. He decidido terminar demorándome en ella porque, gracias a su genial reabsorción de los mismos rasgos que la tele ha absorbido del arte posmoderno, el libro de Leyner parece la unión definitiva de la narrativa y la televisión americanas. También parece proporcionar un remedio simple a los aprietos de la narrativa de la imagen: lo mejor que el subgénero ha producido hasta la fecha es hilarante, ofensivo, sofisticado y extremadamente banal: condenado a la banalidad por su deseo de ridiculizar una cultura televisiva cuya burla de sí misma y de todo valor ya absorbe cualquier ridiculización. El intento que lleva a cabo Leyner de «responder» a la televisión mediante la genuflexión irónica queda fácilmente subsumido por el viejo ritual televisivo de la falsa veneración. Queda muerto en la página.

Es del todo posible que mis quejas plañideras por la imposibilidad de rebelarse contra un aura que promueve y corrompe cualquier rebelión digan más acerca de mi residencia en el aura que sobre el aura en sí misma, más sobre mi propia falta de visión que sobre ningún agotamiento de las posibilidades de la narrativa americana. Los próximos «rebeldes» literarios verdaderos de este país podrían muy bien surgir como una extraña banda de antirrebeldes, mirones natos que, de alguna forma, se atrevan a retirarse de la mirada irónica, que realmente tengan el descaro infantil de

promover y ejecutar principios carentes de dobles sentidos. Que traten de los viejos problemas y emociones pasados de moda de la vida americana con reverencia y convicción. Que se abstengan de la autoconsciencia y el tedio sofisticado. Por supuesto, estos antirrebeldes quedarían pasados de moda antes de empezar. Muertos en la página. Demasiado sinceros. Claramente reprimidos. Anticuados, retrógrados, ingenuos, anacrónicos. Quizá se trate de eso. Quizás esa es la razón de que vayan a ser los próximos rebeldes verdaderos. Los rebeldes verdaderos, por lo que yo sé, se arriesgan a ser desaprobados. Los viejos rebeldes posmodernos se expusieron a los chillidos de asco: al horror, al disgusto, al escándalo, la censura, las acusaciones de socialismo, anarquismo y nihilismo. Los riesgos actuales son distintos. Los nuevos rebeldes pueden ser artistas que se expongan al bostezo, a los ojos en blanco, a la sonrisita de suficiencia, al golpecito en las costillas, a la parodia de los ironistas y al «Oh, qué banal». A las acusaciones de sentimentalismo y melodrama. De exceso de credulidad. De blandura. De dejarse embaucar de buena gana por un mundo de mirones y seres acechantes que temen al miedo y al ridículo más que al encarcelamiento sumario. Quién sabe. Los narradores actuales más cotizados parecen una especie de final del final de la línea. Supongo que eso comporta que cada cual ha de sacar sus conclusiones. Tiene que sacarlas. ¿Se sienten ustedes inmensamente complacidos?

1990

Dejar de estar bastante alejado de todo

5-8-1993, 8:00 h. El día de la prensa es más o menos una semana antes de la apertura de la Feria. Se supone que tengo que estar en el Edificio Illinois de la Feria hacia las 9:00 para conseguir mi acreditación de prensa. Me imagino la acreditación como una tarjetita blanca colocada en la banda de un sombrero de fieltro. Nunca me han considerado periodista. Mi principal interés en la acreditación es poder acceder a las atracciones y conseguir cosas gratis.

Acabo de llegar de la Costa Este con el propósito de cubrir la Feria Estatal de Illinois para una revista chic de la Costa Este. La razón exacta por la que una revista chic de la Costa Este está interesada en la Feria Estatal de Illinois no la tengo muy clara. Sospecho que de vez en cuando los editores de esa clase de revistas se dan una palmada en la frente, se acuerdan de que el 90% de Estados Unidos está entre costa y costa y piensan en darle a alguien un salacot y ponerlo a hacer un informe antropológico sobre alguna cuestión rural y extravagante. Sospecho que decidieron encargarme este artículo porque yo crecí cerca de aquí, a un par de horas en coche viniendo desde Springfield, en el interior del estado. Sin embargo, de chaval nunca visité la Feria Estatal; no pasé de la Feria del Condado.

En agosto la neblina que se forma al amanecer tarda horas en disiparse. El aire parece lana húmeda. A las 8:00 es demasiado temprano para poner el aire acondicionado del coche. Voy por la interestatal 55 en dirección sur-sudoeste. El sol es un manchón en un cielo no tan nuboso como opaco. El maíz empieza un poco más allá del carril para vehículos averiados y llega hasta el borde del cielo. El maíz en agosto es tan alto como un hombre alto. Hoy día el maíz de Illinois llega a la altura de las rodillas hacia el 4 de mayo, gracias a todos los avances en fertilizantes y herbicidas. Las langostas chirrían en todos los campos, con un ruido eléctrico de hojalata que produce un extraño efecto Doppler cuando el coche pasa a toda velocidad. Maíz, maíz, soja, maíz, desvío de salida, maíz y a cada cierto número de kilómetros un puesto de avanzada lejano: casa, árbol con columpio, establo y antena parabólica. Los graneros son la única elevación en el paisaje llano. La carretera interestatal es monótona y gris. Los coches que pasan ocasionalmente en dirección contraria tienen un aspecto fantasmagórico, las caras de sus conductores aturdidas por la humedad. La niebla flota sobre los campos como si fuera la mente del campo o algo parecido. La temperatura rebasa los 26º y va ascendiendo junto con el sol. Llegará a los 32º hacia las 10:00, a juzgar por lo que se ve: el aire ya muestra esa

tensión, como si se estuviera replegando para soportar un largo asedio.

Acreditaciones, 9:00 h; Bienvenida y Reunión Informativa, 9:15 h; Recorrido para la Prensa en Tranvía Especial, 9:45 h.

Crecí en el Illinois rural, pero hacía mucho tiempo que no venía y no puedo decir que lo haya echado de menos: ese calor que huele a levadura, esa desolación exuberante del maíz sin límite, esa llanura.

Pero en cierto sentido es como ir en bicicleta. El cuerpo nativo se reajusta automáticamente a la llanura, y a medida que tus estimaciones se vuelven más certeras, yendo al volante, te das cuenta de que la planicie no es total, sino que únicamente lo parece. Hay desigualdades, elevaciones y depresiones, ligeras pero rítmicas. La interestatal 55, trazada a plomo, empezará a elevarse ligeramente, tal vez cinco grados, durante un kilómetro y medio, para después descender de forma igualmente suave hasta que uno divisa un puente con un paso elevado sobre un río: el Salt Fork o el Sangamon. Estas elevaciones suaves que luego descienden hasta el lecho de un río son morrenas glaciares, aristas del antiguo hielo que se deslizaba por el terreno del Medio Oeste. Los ríos regulares tienen su origen en la fusión de los glaciares. La dinámica del terreno está marcada por esta suave onda sinusoidal, pero se parece a acostumbrarse al movimiento de un barco: si no has pasado años aquí no lo notas. Para la gente que viene de las costas, la topografía del Illinois rural es una pesadilla, algo que te hace querer agacharte y pasar a toda prisa: el cielo opaco, el verde monótono y constante de los cultivos, la tierra llana, monótona e interminable, la ausencia de variaciones para el que mira. Para los nativos es distinto. En mi caso, al menos, llegó a ser terrorífico. Para cuando me marché a la universidad, la zona ya no me parecía tediosa sino vacía y solitaria. Tan solitaria como estar en medio del océano. Puedes pasarte semanas sin ver a un vecino. Al final te afecta.

5-8, 9:00 h. Pero todavía falta una semana para la Feria, y hay algo surrealista en el vacío absoluto de unos aparcamientos tan enormes y complejos que es necesario tener mapas. Las partes de los terrenos de la Feria que puedo ver cuando entro con el coche son mitad estructuras permanentes y mitad carpas y expositores en diferentes fases de construcción, dándole al lugar el aspecto de alguien que está a medio vestir para una ocasión realmente importante.

5-8, 9:05 h. El tipo que procesa las acreditaciones de prensa es anodino y pálido, lleva bigote y un polo de manga corta. En la fila, delante de mí, hay cazanoticias del *Today's Agriculture*, el *Decatur Herald & Review*, el *Illinois Crafts Newsletter*, el *4-H News* y el *Livestock Weekly*. Las acreditaciones de prensa resultan ser una simple foto policial plastificada con un imperdible para ponértela en el bolsillo; ningún

sombrero de fieltro a la vista. Dos señoras mayores de una revista de horticultura local se ponen a hablarme de su trabajo. Una de ellas se describe a sí misma como la Historiadora No Oficial de la Feria Estatal de Illinois: se dedica a organizar pases de diapositivas sobre la Feria en asilos de ancianos y comidas de rotarios. Empieza a emitir datos históricos a un ritmo endiablado: la Feria empezó en 1853; hubo una feria cada año durante la guerra de Secesión, pero no durante la segunda guerra mundial, y por alguna razón tampoco la hubo en 1893. Solamente ha habido dos ocasiones en que el gobernador en persona no haya cortado la cinta inaugural, etcétera. Se me ocurre que probablemente debería haberme traído un cuaderno. También me doy cuenta de que soy la única persona en toda la sala que va en camiseta. Se trata de una cafetería iluminada con fluorescentes en un sitio llamado Centro para la Tercera Edad del Edificio Illinois, sin aire acondicionado. Los técnicos de la televisión local han dejado sus aparatos sobre las mesas y están repantigados con las espaldas en las paredes hablando de las inundaciones apocalípticas que este año están teniendo lugar al oeste, cerca de aquí. Todos llevan bigote y polos de manga corta. De hecho, los únicos hombres en la sala que no llevan bigote y polos de golf son los reporteros de la televisión local, cuatro en total, que llevan trajes de corte europeo. Son esbeltos, no sudan y tienen los ojos de color azul intenso. Están los cuatros juntos de pie junto a la tarima. La tarima tiene un podio, una bandera y una pancarta que dice DATE UNA VUELTA, que deduzco que es el lema de la Feria de este año, del mismo modo que los bailes para ancianos tienen un lema. Los reporteros de la televisión local emanan una afabilidad convincente, todos con su pelo corto y rubio y su maquillaje vagamente anaranjado. Desbordan energía. No puedo evitar sentir una ansia extraña de votarlos para algo.

Las señoras mayores que tengo detrás me dicen que apuestan a que estoy aquí para cubrir la carrera de coches y la música pop. No lo dicen con mala intención. Les cuento por qué estoy aquí y menciono el nombre de la revista. Se vuelven para mirarse entre sí con las caras radiantes. Una de ellas (la historiadora no) se lleva las manos a las mejillas.

—¡Me *encantan* sus recetas! —dice.

—¡Yo *adoro* sus recetas! —dice la Historiadora No Oficial.

Soy arrastrado a una mesa de mujeres mayores de cuarenta y cinco años, me presentan como el enviado de la revista *Harper's* y todas se miran entre sí con asombro y coinciden en que las recetas son verdaderamente de primera categoría, de primerísima clase, lo más de lo más. Están recordando y discutiendo cierta receta seminal que llevaba Amaretto y algo llamado «chocolate de pastelería» cuando el acople de uno de los altavoces anuncia el inicio de la Bienvenida y Reunión Informativa de la Feria a la Prensa.

La reunión es tediosa. No somos tanto informados como retóricamente

aporreados por el personal de la Feria, representantes de productos y cuadros intermedios políticos de la administración estatal. Las palabras «emocionados», «orgullosos» y «oportunidad» son empleadas un total de setenta y seis veces antes de que yo pierda la cuenta. De pronto se me ocurre que todas las señoras con quienes comparto la mesa han confundido el *Harper's* con el *Harper's Bazaar*. Creen que soy alguna clase de crítico culinario o cazador de recetas, probablemente venido aquí para catapultar a alguna de las ganadoras del Concurso de Cocina del Medio Oeste a la fama del ama de casa. Miss Feria del Estado de Illinois, con su tiara sujeta al peinado más alto que he visto nunca (moños sobre más moños, capas interminables, una verdadera tarta de boda), está orgullosamente emocionada por tener la oportunidad de presentar a dos ejecutivos de mirada vidriosa y sudando copiosamente en sus trajes, que a su vez nos transmiten el orgullo emocionado de McDonald's y WalMart por tener la oportunidad de ser las principales empresas patrocinadoras de la Feria de este año. Se me ocurre que si permito que persista y circule el malentendido de que soy un cazatalentos culinario del *Harper's Bazaar*, tal vez pueda presentarme en las carpas del Concurso de Postres con mi acreditación de prensa y ser alimentado con los postres premiados hasta que me tengan que sacar en camilla. Las señoras del Medio Oeste saben cocinar de *verdad*.

5-8, 9:50 h. Avanzamos a unos seis kilómetros por hora en el Tour para la Prensa, a bordo de una especie de vagón abierto con ruedas y un banco longitudinal tan ridículamente alto que a todos nos cuelgan los pies. El tractor que tira de nosotros tiene unos letreros que dicen ETANOL y COMBUSTIBLE AGRÍCOLA. Me alegra particularmente ver a un grupo de empleados montando el parque de atracciones de la Feria, pero primero tenemos que pasar por las carpas de los políticos y las empresas. La gran mayoría de las carpas todavía se están montando. Los trabajadores trepan por sus armazones estructurales. Nosotros los saludamos con las manos; ellos nos devuelven el saludo. Es absurdo: solamente vamos a seis kilómetros por hora. Una carpa dice: MAÍZ: ALEGRANDO NUESTRA VIDA TODOS LOS DÍAS. Hay carpas gigantescas multicolores cortesía de McDonald's, la cerveza Miller, Osco, Morton Commercial Structures Corp., la Land of Lincoln Soybean Association (¡MIRA ADÓNDE VA LA SOLA!, dice su expositor a medio levantar), la Pekin Energy Corp. (ESTAMOS ORGULLOSOS DE NUESTRA SOFISTICADA TECNOLOGÍA DE PROCESAMIENTO CONTROLADO POR ORDENADOR), los Illinois Pork Producers y la John Birch Society (pasaremos por esa carpa, está claro). Hay dos carpas que dicen PARTIDO REPUBLICANO y PARTIDO DEMÓCRATA. Más adelante, otras carpas más pequeñas para otros titulares de Illinois. Ya pasa de los 32º y el cielo es del color de unos vaqueros desgastados. Dejamos atrás un sistema de montículos y llegamos a la Exposición Agrícola —doce acres de temibles rastros

mecánicos de dientes afilados, tractores, cosechadoras y sembradoras—, y luego a Conservation World, veintidós acres que nunca he conseguido entender qué demonios pretenden conservar.

Después rodeamos la parte trasera de las grandes estructuras permanentes: el Edificio de los Artesanos, el Centro de la Tercera Edad del Edificio Illinois, el Centro de Exposiciones (pone INDUSTRIA AVÍCOLA en la fachada, pero es el Centro de Exposiciones); pasamos tentadoramente cerca del parque de atracciones, donde los aparatos a medio montar están dispuestos formando enormes arcos y figuras radiales mientras tipos sin camisa con tatuajes y llaves inglesas están inclinados sobre ellos, amenazantes y llenos de interés humano; quiero tener una oportunidad para charlar con ellos antes de que el parque abra y haya barullo para entrar en las atracciones, porque soy una de esas personas que prácticamente se ponen enfermas en las Experiencias Próximas a la Muerte que uno vive en los parques de atracciones; sin embargo, el vagón asciende por un camino asfaltado hacia los edificios de las compañías ganaderas situados al oeste de la Feria (¡contra el viento!). Para entonces, la mayoría de los enviados de prensa han bajado del vagón y han huido a pie del sistema de megafonía del tour, que tiene un sonido metálico y brutal. Complejo Equino. Complejo Ganadero. Establo Porcino. Establo Ovino. Establos Caprino y Avícola. Todos son cobertizos alargados de ladrillo abiertos por ambos lados en toda su longitud. Por dentro tienen compartimientos; otros tienen corrales divididos en cuadrados por barandas de acero. El interior es de cemento gris, oscuro y acre, con ventiladores enormes en el techo, lleno de trabajadores con monos y botas de agua limpiándolo todo con mangueras. Todavía no hay animales, pero no se han disipado los olores del año pasado: el olor penetrante de los caballos, el olor intenso de las vacas, el olor aceitoso de las ovejas y el inefable de los cerdos. No tengo ni idea de a qué olía el Establo Avícola porque no tuve valor para entrar. Después de haber sido picoteado traumáticamente cuando era niño en la Feria del Condado de Champaign, tengo una fobia de por vida hacia las aves de corral.

El humo que sale del tubo de escape del tractor de etanol huele literalmente a flatulencias cuando dejamos atrás el Estadio Central, donde por lo visto va a haber conciertos vespertinos y carreras automovilísticas y de trotones —LA PISTA DE TIERRA MÁS RÁPIDA DEL MUNDO—, y nos dirigimos a algo llamado la Carpa de Ayúdame a Crecer para charlar con la Primera Dama del estado, Brenda Edgar. Se me ocurre que los trescientos sesenta y seis acres de terreno de la Feria están espantosamente llenos de montículos para encontrarse en el interior de Illinois; o bien se trata de una anomalía geológica o bien han sido alterados por manos humanas. La Carpa de Ayúdame a Crecer está en un promontorio lleno de hierba que domina el parque de atracciones. Creo que está cerca del sitio donde yo he aparcado. Las atracciones de aspecto desmantelado que hay debajo de nosotros aumentan la complejidad del

paisaje. El Centro de Exposiciones y el Coliseo que se yerguen en un promontorio al otro lado del parque tienen extrañas fachadas neogeorgianas, muy parecidas a los edificios antiguos de la Universidad del estado en Champaign. En lo tocante a la naturaleza, la perspectiva es encantadora. Las inundaciones graves han sido al oeste de Springfield, pero aquí ha habido las mismas lluvias, de forma que la hierba está exuberante y es de un color verde intenso; las hojas de los árboles eclosionan con fuerza como en un cuadro de Fragonard y todo por aquí parece jugoso, extremadamente comestible y en plena fase de crecimiento en una época del año donde yo recuerdo que todo estaba seco y agostado. La primera señal de la zona de Ayúdame a Crecer es el nauseabundo color rojo brillante de la peluca de Ronald McDonald. Va dando brincos por un pequeño parque infantil de plástico cubierto con uña carpa a rayas. Aunque salta a la vista que la Feria todavía no está abierta al público, a medida que nos acercamos una horda de niños aparecen misteriosamente y se enzarzan en una serie de juegos que parecen haber sido ensayados. Hay dos niños negros, las primeras personas negras que he visto en la Feria. No hay padres a la vista. A la entrada de la carpa, la mujer del gobernador nos espera rodeada de un grupo de señoras de mirada despiadada. Ronald finge que se cae. La prensa se despliega formando una especie de corro. Hay un montón de agentes de la guardia estatal vestidos de color caqui y habano, con el sudor cayéndoles a chorros bajo sus sombreros a lo Nelson Eddy. Mi perspectiva no es muy buena. La señora Edgar es elegante, va arreglada y es guapa de una forma laqueada, a esa edad en que las edades nunca se dicen con precisión. Su defecto trágico es la voz, que suena casi como si hubiera aspirado helio. El programa Ayúdame a Crecer de la señora Edgar y McDonald's, cuando uno logra desentrañar la retórica, resulta ser básicamente una línea directa a nivel estatal para que los padres que han perdido los nervios puedan llamar y de esa forma se les pueda convencer para que no peguen a sus hijos. El número de llamadas que la señora Edgar cuenta que la línea ha recibido solamente en lo que va de año es impresionante y al mismo tiempo deprimente. Se distribuyen panfletos en papel satinado. Ronald McDonald, con una voz cenagosa y el maquillaje hecho requesón por el calor, hace señas a los niños para que se acerquen a un espectáculo de bajo presupuesto de prestidigitación y chistes socráticos. Como carezco de un instinto periodístico verdaderamente agresivo, me he quedado rezagado en el exterior del anillo y mi visión queda obstaculizada por el voluminoso peinado de Miss Feria del estado de Illinois, cuya función en el Tour para la Prensa no está muy clara. No quiero poner en entredicho a nadie, pero parece como si Ronald McDonald estuviera bajo la influencia de algo más que el aire fresco. Me alejo por debajo de la carpa, donde hay una fuente metálica. Pero no hay vasos. Debajo de la carpa hace más calor y huele a plástico nuevo. Todos los juguetes y artefactos del parque de plástico tienen letreros que dicen CORTESÍA DE y luego el nombre de una

empresa. Muchos de los fotógrafos del corro llevan chalecos de safari de color verde polvoriento y permanecen sentados con las piernas cruzadas bajo el sol, sacando fotografías en contrapicado de la señora Edgar. Los medios no hacen preguntas comprometedoras. El tractor que tira del vagón expele una continua columna en forma de calcetín de humo azul verdoso. Justo en el extremo de la carpa descubro que la hierba cambia: la hierba que hay debajo de la carpa es distinta, de color verde pino y más puntiaguda, más parecida a la hierba de San Agustín que hay en el sur profundo de Estados Unidos. Una investigación periodística más sólida, en cuclillas, revela que de hecho se trata de hierba artificial. Una enorme alfombra de hierba artificial de plástico ha sido colocada sobre la hierba de verdad del montículo, debajo de la carpa a rayas. Este puede haber sido mi único momento de cinismo completo de la Costa Este de toda la jornada. Un vistazo rápido por debajo del borde de la hierba falsa muestra la hierba de verdad por debajo, aplastada y ya amarillenta.

Una de las pocas cosas que todavía echo de menos de mi infancia en el Medio Oeste es la extraña e ilusa convicción de que todo lo que me rodeaba existía solamente *por mí*. ¿Soy el único que tenía esa extraña impresión privada de niño, que todo lo que había fuera de mí existía únicamente en la medida en que me afectaba de alguna forma, que todas las cosas estaban de alguna forma, por medio de alguna actividad adulta soterrada, especialmente dispuestas en mi beneficio? ¿Alguien más se identifica con este recuerdo? El niño sale de una habitación y todo lo que había en ella, en cuanto el niño ya no está ahí para verlo, se desvanece en un vacío de potencialidad, o bien (esa era mi teoría personal de niño) es sacado a rastras por adultos escondidos y almacenado hasta que la reaparición del niño en la habitación lo convoque todo de nuevo a entrar en servicio. ¿Estaba yo chiflado? Por supuesto, aquella convicción era radicalmente solipsista, y no poco paranoica. Además de la *responsabilidad* que confería: si el mundo entero desaparecía y reaparecía cada vez que yo parpadeaba, ¿qué pasaría si yo no abriera los ojos?

Tal vez lo que ahora echo de menos es el hecho de que el solipsismo radical e iluso del niño no le causa conflicto ni dolor. Vive la misma clase de solipsismo majestuosamente inocente que el Dios del obispo Berkeley: todas las cosas son nada hasta que su visión las hace surgir del vacío; su estímulo es la existencia del mundo. Y tal vez es por esta razón que los niños temen tanto a la oscuridad: no debido a la posible presencia de cosas invisibles con colmillos, sino a la ausencia material de todo lo que su ceguera ha borrado. En mi caso al menos, pese a las sonrisas indulgentes de mi familia, aquella era la razón de que necesitara dejar encendida la lamparilla de noche: hacía que el mundo siguiera girando.

Además, esa sensación de que el mundo existe única y completamente Por Él es tal vez la razón de que las ceremonias públicas especiales vuelven a un niño loco de emoción. Vacaciones, desfiles, viajes de verano, eventos deportivos. Ferias. En estas

ocasiones la emoción frenética del niño en realidad es entusiasmo por su propio poder: el mundo no solamente va a existir por él sino que se va a presentar de forma especial por él. Todas las pancartas, globos, casetas doradas, pelucas de payasos, todas las vueltas de la llave inglesa en el levantamiento de una carpa, todos esos pequeños elementos significan, aluden. Al avecinarse el Evento Especial, el propio tiempo se altera, pasa del sistema anular infantil de flashes y vislumbres a una cronología lineal más adulta —el concepto de *estar esperando algo*— con momentos sucesivos que van siendo marcados con un *telos* de letras X en el calendario, un nuevo tipo de realización y de final apocalíptico, la Hora Cero de la Ocasión Especial, *Especial*, del estridente y en todos los sentidos excepcional *Espectáculo* que el niño ha hecho existir y que es, tal como él intuye con la misma convicción íntima con que necesita una luz encendida de noche, solamente Por Él, ese ser extraordinario en el centro absoluto.

13-8, 9:25 h. Inauguración Oficial. Ceremonia, presentaciones, verborrea, lugares comunes, unas tijeras realmente enormes para cortar la cinta que va de lado a lado de la Entrada Principal. El mediodía va a ser un horno. Miembros de la prensa con polos y asistentes a la Feria madrugadores y rabiosos se concentran en el camino que va de la entrada a la avenida Sangamon, donde los dueños de las casas provistos de carteles de plástico te invitan a aparcar en sus jardines por cinco dólares. Deduzco que «Little Jim» Edgar, el gobernador, no es muy respetado por los periodistas, la mayoría de los cuales están cuchicheando que ya han encontrado el coche del padre de Michael Jordan pero sigue sin haber rastro del padre. Ningún antropólogo merecedor de su salacot puede prescindir del consejo sagaz de un pintoresco nativo, y yo me he traído a una Compañera Nativa para pasar el día (puedo hacer entrar gratis a gente con mi acreditación de prensa), y estamos de pie al final del grupo. El gobernador Edgar tiene unos cincuenta años, es delgado como un galgo, lleva gafas metálicas y un pelo que parece esculpido en feldespato. Irradia sinceridad, sin embargo, en contraste con los gacetilleros que lo presentan, y habla con sencillez, sentido común y en mi opinión bien, acerca tanto del dolor terrible de la inundación de este año como del placer redentorial de ver a toda la gente del estado haciendo piña para ayudarse, y de la importancia especial de la Feria del estado de este año como afirmación consciente de una comunidad real, de solidaridad estatal, de sentimiento de camaradería y orgullo. El gobernador Edgar admite que durante los últimos dos meses las cosas han ido mal en el estado, pero asegura que se trata de un estado con capacidad de recuperación, vivo y, por encima de todo —según dice recordar cuando mira hoy a su alrededor—, cohesionado, unido, tanto en los malos tiempos como en los buenos, en las ocasiones felices como, por ejemplo, esta Feria. Edgar invita a todo el mundo a entrar y divertirse, y a regocijarse viendo cómo los demás también lo pasan bien,

como una especie de ejercicio reflexivo de civismo, básicamente. La prensa no parece conmovida. A mí, sin embargo, sus comentarios me han parecido estupendos.

Y esta Feria —su idea y su realidad— parece tener una naturaleza extraordinaria de afirmación del estado como comunidad, de unión a gran escala. No es solamente el mejunje claustrofóbico de gente que espera para entrar. No consigo identificar lo que tiene de especialmente comunitario una Feria Estatal de Illinois por oposición a una Feria Estatal de Nueva Jersey. He comprado un cuaderno pero anoche me dejé las ventanillas del coche abiertas y la lluvia lo ha estropeado, y luego la Compañera Nativa me ha hecho esperar mientras se arreglaba para venir y no he tenido tiempo de comprar un cuaderno nuevo. Descubro que ni siquiera tengo bolígrafo. El bueno del gobernador Edgar, en cambio, tiene tres bolígrafos de colores distintos en el bolsillo de su polo. Esto disipa las dudas: siempre se puede confiar en un hombre con muchos bolígrafos.

La Feria es amplia, y es que no falta espacio precisamente en el interior de Illinois. La Feria ocupa más de trescientos acres al este de Springfield, una capital deprimida de ciento nueve mil habitantes donde no se puede escupir sin darle a alguna placa conmemorativa relacionada con Lincoln. La Feria es extensa, también visualmente. La Entrada Principal está en una elevación, y al otro lado de las dos mitades caídas de la cinta cortada se puede ver una perspectiva bastante espectacular de todo el lugar: virgen e iluminado por el sol, incluso las carpas parecen recién pintadas. Tiene un aspecto chillón, inocente, interminable y agresivamente especial. Los niños que hay a nuestro alrededor sufren pequeños ataques de epilepsia, histéricos por verlo todo al mismo tiempo.

Sospecho que parte de este rollo de comunidad autoconsciente tiene que ver con el espacio. Los habitantes del Medio Oeste rural viven rodeados de tierra despoblada, aislados en un espacio cuyo vacío acaba siendo tanto físico como espiritual. No es solamente la falta de gente lo que hace que uno se sienta solo. Uno está alienado del propio espacio circundante, en cierta forma, porque por estos pagos la tierra no es tanto un entorno como una mercancía. El terreno es básicamente una factoría. Uno vive en la misma factoría en la que trabaja. Uno pasa la mayor parte del tiempo con esa tierra, pero sigue estando alienado de ella. Probablemente es difícil sentir alguna clase de conexión espiritual romántica con la naturaleza cuando tienes que vivir de ella. (¿Es esta línea de pensamiento marxista? Supongo que no, porque muchos granjeros de Illinois siguen poseyendo su tierra. Se trata de una clase distinta de alienación.)

Le comunico a la Compañera Nativa (que trabajaba quitando borlas al maíz conmigo cuando íbamos al instituto) mi teoría de que la tesis inspiradora de la Feria Estatal de Illinois tiene que ver con cierta clase de intervalo organizado de comunión tanto con los vecinos como con el espacio: lo que aquí se celebra es el *hecho en sí* de

la tierra, se contemplan sus rendimientos y se acicala y se hace desfilar al ganado, todo en forma de exposición decorativa. Lo Especial aquí es la oferta de un respiro de la alienación, la oportunidad de un momento de amar lo que la vida real por aquí nunca te deja amar. Mientras busca su encendedor, la Compañera Nativa me informa de que esta cuestión le interesa tanto como el coñazo que le he soltado en el coche acerca del niño-como-creador-de-una-ilusión-análoga-al-Dios-empirista.

13-8, 10:40 h. Las presentaciones de ganado muestran una ocupación plena en lo tocante a las reses, pero nosotros parecemos ser los únicos asistentes que han venido a visitarlas desde la Ceremonia Inaugural. Ahora uno puede decir con los ojos cerrados qué establos alojan a qué animales. Los caballos ocupan compartimientos individuales, con portones hasta media altura y los dueños y mozos sentados en taburetes frente a las puertas, algunos dormitando. El suelo para los caballos es de heno. Billy Ray Cyrus suena a todo trapo en el radiocasete de algún mozo de establo. Los caballos tienen pellejos tersos y ojos del tamaño de manzanas colocados a los lados de la cabeza como si fueran peces. En muy raras ocasiones he estado tan cerca de animales de crianza de calidad. Los caballos tienen unas caras alargadas que de alguna forma recuerdan a ataúdes. Los de carreras son larguiruchos y tienen los huesos cubiertos de terciopelo. Los de tiro y de exposición son grandes como mamuts, están impecablemente cepillados y más o menos carecen de olor: el olor acre de esta parte no es más que el meado de los caballos. Todos sus músculos son hermosos; los pellejos los resaltan. Agitan las colas en sofisticados movimientos compuestos, evitando que las moscas puedan emprender alguna clase de ataque combinado (los tábanos son casi tan grandes como los caballos). Los caballos se tiran pedos cuando suspiran, asomando las cabezas por encima de los portones bajos. Pero no son mascotas. Cuando te acercas a ellos ponen las orejas en tensión y te enseñan sus dientes enormes. Los mozos se ríen solos cuando retrocedemos asustados. Son caballos especiales de competición, fruto de una crianza muy intrincada y con un temperamento artístico muy excitable. Ojalá hubiera traído zanahorias: a los animales se les puede comprar, emocionalmente. Compartimientos y más compartimientos de caballos. Colores equinos estándar. Se comen el mismo heno que pisan. Los morrales de los que algunos están comiendo parecen máscaras de gas. Un ruido chorreante y repentino que suena como si alguien estuviera limpiando una pared con una manguera resulta ser un semental de color chocolate brillante que está meando. Lo están cepillando al fondo de su compartimiento, con el portón abierto, y lo vemos mear. El chorro tiene dos centímetros y medio de diámetro y levanta polvo, heno y virutas del suelo. Nos agachamos y levantamos la vista y de pronto entiendo por primera vez cierta expresión para describir a ciertos especímenes humanos masculinos, una expresión que había oído pero nunca había entendido

verdaderamente hasta hoy, agachado y mirando hacia arriba con una mezcla de horror y fascinación.

Se puede oír a las vacas desde el Complejo Equino. Los compartimientos de las vacas no tienen puertas y permiten verlo todo. Las vacas de por aquí son pardas o negras con manchas blancas, o bien blancas con enormes continentes pardos o negros. No tienen labios y sus lenguas son muy anchas. Ponen los ojos en blanco y tienen unos orificios nasales enormes. Siempre había creído que los animales de corral con los orificios nasales verdaderamente grandes eran los cerdos, pero las vacas tienen unos orificios importantes, palpitantes, húmedos y de color rosa o negro. Hay una vaca que tiene una especie de cresta punk. El estiércol de vaca huele maravillosamente —cálido, medicinal e inocuo—, pero las vacas en sí tienen un hedor especial, biótico y penetrante, como a bota mojada. Algunos de los propietarios están cepillando a las participantes en el Concurso Bovino que está a punto de empezar en el Coliseo (tengo una *Guía para los medios* detallada, cortesía de WalMart). Estas vacas permanecen inmovilizadas por redes de correas de lona dentro de un armazón metálico mientras los profesionales agrícolas las lavan con un aparato mezcla de manguera y cepillo que también echa jabón. A las vacas esto no les gusta ni un pelo. Una vaca a la que observamos un rato mientras la lavan —cuya cara resulta extrañamente reminiscente del antiguo primer ministro británico Winston Churchill— tiembla y se agita con las correas atadas, hace que se balancee y claquetee todo el armazón y muge, con los ojos casi en blanco. La Compañera Nativa y yo nos encogemos y soltamos gimoteos compungidos. El mugido de esta vaca hace que todas las demás empiecen a mugir, o tal vez que caigan en la cuenta de lo que les espera. Las patas de la vaca siguen doblándose, y el propietario les da una patada (a las patas). La cara del propietario es firme pero inexpresiva. A la vaca le cuelga moco blando del morro. Otras sustancias ominosas le gotean y le salen a borbotones de otros sitios. En un momento dado está a punto de volcar el armazón metálico y el dueño le da un puñetazo en las costillas.

¡Los cerdos tienen pelo! No tenía ni idea de que los cerdos tuviesen pelo. La verdad es que nunca he estado tan cerca de un cerdo, por razones olfativas. Cuando yo crecí cerca de Urbana, los días calurosos en que el viento venía de los cobertizos de cerdos de la Universidad de Illinois eran días realmente duros. Fueron los cobertizos de cerdos lo que hizo que mi padre cediera por fin y nos pusiera aire acondicionado centralizado. Los cerdos huelen, cuenta la Compañera Nativa que decía su padre, «como si la muerte en persona estuviera cagando». Los cerdos que hay aquí son puercos de exposición, de una clase llamada Polonia China, con una piel fina que parece pelo blanco cortado al rape sobre una piel rosácea. Muchos de los cerdos están tumbados de costado, aturdidos y palpitando en medio del calor del establo. Los que están despiertos gruñen. Están de pie o tumbados sobre un serrín

muy limpio de virutas grandes en corrales de vallas bajas. Un par de cerdos castrados se están comiendo tanto el serrín como sus propios excrementos. Nuevamente, somos los únicos turistas. Caigo en la cuenta de que no he visto ni un solo granjero ni profesional agrícola en la Ceremonia Inaugural. Es como si hubiera dos ferias distintas con poblaciones distintas. Un megáfono en la pared anuncia que el Concurso Juvenil de Cabras Pigmeas está empezando en el Establo Caprino.

La verdad es que los cerdos son gordos, y muchos de ellos son francamente enormes, digamos que un tercio del tamaño de un Volkswagen. De vez en cuando oyes alguna noticia sobre un granjero atacado y asesinado por los cerdos. No tienen dientes a la vista, pero las pezuñas de los cerdos parecen útiles para atacar: están hendidas, son de color rosa y tienen un aspecto obsceno. No estoy seguro de si se llaman pezuñas o patas en el caso de los cerdos. Los nativos del Medio Oeste rural aprenden en segundo curso de la escuela a escribir la palabra «pezuñas». Algunos de los cerdos tienen ventiladores de pie delante de sus corrales y en el techo ruge una docena de ventiladores enormes, pero aquí dentro sigue haciendo un calor sofocante. El olor recuerda al mismo tiempo a vómitos y excrementos, como si estuviera teniendo lugar un desorden digestivo repugnante a gran escala. Tal vez lo más parecido sería una sala de hospital llena de enfermos de cólera. Los propietarios de los cerdos y los mozos de establo llevan unas botas de goma que no se parecen en nada a las botas L. L. Bean de la Costa Este. Algunos cerdos de los que están de pie se comunican a través de los barrotes de sus corrales, con los hocicos casi tocándose. Los que duermen se revuelven en sueños, con las patas traseras moviéndose. A menos que estén nerviosos, los cerdos gruñen en un tono grave y continuo. Es un ruido agradable.

Pero de pronto un cerdo de color caramelo empieza a chillar. Es un chillido de cerdo angustiado. El ruido es lo bastante humano y a la vez inhumano como para ponerle a uno los pelos de punta. Se puede oír a este cerdo angustiado desde el otro extremo del establo. Los porquerizos profesionales no hacen caso, pero nosotros nos quedamos compungidos. La Compañera Nativa empieza a soltar gemiditos infantiles hasta que la hago callar. Los costados del cerdo se mueven con ritmo agitado; está sentado como un perro con las patas delanteras temblando y suelta chillidos horribles. El cuidador del cerdo no está a la vista. Un letrero en su corral dice que es un Cerdo Hampshire. Está claro que tiene problemas respiratorios. Creo que debe de haber inhalado serrín o excrementos. O a lo mejor ya no puede aguantar el olor de aquí dentro. Se le doblan las patas delanteras y se queda tendido en el suelo, con espasmos. Cuando consigue reunir el aliento suficiente, chilla. Es insoportable, pero ninguno de los profesionales agrícolas viene saltando por encima de los corrales a administrarle cuidados ni nada parecido. A la Compañera Nativa y a mí se nos está partiendo el corazón. Los dos le hacemos ruiditos plañideros al cerdo. La Compañera

Nativa me dice que vaya corriendo a buscar a alguien en vez de estar ahí de pie tocándome las pelotas. Yo siento un estrés tremendo: olor nauseabundo, compasión impotente y además nos estamos retrasando. Nos estamos perdiendo el Concurso Juvenil de Cabras Pigmeas, el Concurso Filatélico en el Edificio de Ferias Comerciales, un espectáculo canino del Club Four-H en un sitio llamado Club Mickey D's, las semifinales del Campeonato de Pulsos del Medio Oeste en el Lincoln Stage, un seminario de acampada para señoras y las primeras rondas del Concurso de Vaciado Rápido en el misterioso Conservation World. Un porquerizo despierta de una patada a su cerda Polonia China para añadir más serrín a su corral. La Compañera Nativa deja escapar un gemido de dolor. Está claro que hay exactamente dos partidarios de los Derechos de los Animales en este establo. Los dos podemos apreciar una especie de pericia huraña e insensible en los profesionales agrícolas de por aquí. Un ejemplo perfecto de alienación de la tierra entendida como factoría, postulo. Pero ¿por qué tomarse la molestia de criar, entrenar y cuidar un animal de características especiales y traerlo a la Feria Estatal de Illinois si no te importa un comino?

Luego se me ocurre que ayer comí tocino y hoy ya tengo ganas de comerme mi primera salchicha rebozada de maíz de la Feria. Estoy aquí de pie retorciéndome las manos por culpa de un cerdo angustiado y luego me voy a zampar una salchicha rebozada. Por esta razón me resisto a ir corriendo a buscar a un cuidador de cerdos y pedirle que aplique reanimación de emergencia a este Hampshire agonizante. Me imagino cómo me iba a mirar el granjero.

No es nada profundo, pero en medio de los chillidos y jadeos del cerdo me llama la atención el hecho de que estos profesionales agrícolas no ven a sus animales como mascotas ni como amigos. Lo único que les preocupa es el rollo agrícola del peso y la carne. No sienten ninguna conexión ni siquiera en esta ocasión Especial autoconsciente para sentirla. ¿Y por qué no habría de ser así? Aunque estén en la Feria, sus productos continúan babeando, oliendo mal, tragándose sus propios excrementos y chillando, y el trabajo no se detiene. Me imagino lo que estos profesionales agrícolas deben de pensar de los que estamos aquí haciéndoles arrumacos a los cerdos: los visitantes de la Feria no tenemos que ocuparnos de criar y alimentar nuestra carne. Nuestra carne simplemente se materializa en el puesto de salchichas rebozadas, permitiéndonos separar nuestros apetitos saludables del pelo, los chillidos y los ojos en blanco. Los turistas nos podemos permitir nuestra simpatía por los Derechos de los Animales con las barrigas llenas de tocino. No sé qué sentido de la ironía deben de tener estos granjeros huraños, pero el mío se ha curtido en la Costa Este y en este Establo Porcino me siento como un gilipollas.

13-8, 11:50 h. Dado que he convencido a la Compañera Nativa para que viniera a

pasar el día con la promesa de acceso libre a las atracciones de alta velocidad distensoras de esfínteres, bajamos sin demora al parque. La mayoría de las atracciones todavía no están girando a una velocidad endiablada. Todavía hay tipos con destornilladores de carraca atornillando el Anillo de Fuego. La Rueda Gigante solamente está a medio montar, y su mitad inferior tachonada de asientos parece una sonrisa repulsiva llena de muelas. Seguramente la temperatura es de más de 37º al sol.

El parque de atracciones ocupa una especie de explanada rectangular que se extiende de este a oeste desde las inmediaciones de la Entrada Principal hasta la abrupta ladera sin caminos que sube por detrás de la zona del ganado. Esta plaza central es de tierra y está flanqueada por casetas de juegos, casetas de venta de entradas y atracciones. Hay un tiovivo y un par de atracciones infantiles a un ritmo bastante pausado, pero la mayoría de las atracciones que se ven desde aquí prometen ser Experiencias Próximas a la Muerte. En esta primera mañana, el parque solo parece abierto técnicamente, y las casetas de entradas están desocupadas, aunque soplan corrientes de aire acondicionado sobrecogedoras y concentradas a través de las rendijas para monedas del cristal de las casetas. La asistencia es escasa, y tampoco veo a ningún granjero ni profesional agrícola aquí. No hay nadie más que la gente de las atracciones. Muchos de ellos están repantigados a la sombra de los entoldados. Todos parecen fumar sin interrupción. El operario a cargo del Torbellino está con las botas apoyadas en el panel de control y leyendo una revista de motocicletas y mujeres desnudas mientras un par de tipos enchufan dos mangueras enormes de goma a las tripas de la máquina. Nos acercamos para charlar. El operario tiene veinticuatro años, es de Bee Branch, Arkansas, lleva un pendiente y un tatuaje enorme de una motocicleta y una mujer desnuda en los tríceps. Está mucho más interesado en charlar con la Compañera Nativa que conmigo. Lleva cinco años en este espectáculo, haciendo giras con la misma compañía. No sabría decir si el espectáculo le gusta o no: ¿comparado con qué? Entró en el negocio con el juego de Echa una Moneda en los Platillos y en 1991 lo transfirieron al Torbellino. Fuma cigarrillos Marlboro 100, pero lleva una gorra que dice WINSTON. Quiere saber si a la Compañera Nativa le apetecería darse una vuelta por el parque y ver algo que se sale por completo de lo que está acostumbrada a ver. A nuestro alrededor hay casetas de distintas atracciones. Todos los voceadores de las atracciones llevan micrófonos de diadema; algunos dicen «Probando» y recitan sus frases de forma tentativa a modo de calentamiento. Muchas de sus frases parecen francamente sexuales: «Tienes que levantarla y meterla dentro»; «Entra y pásatela por la piedra: solamente un dólar»; «Consigue que se levante. Cinco intentos por dos dólares. Consigue que se levante». En las casetas, hileras de animales de peluche cuelgan de las patas como si los hubieran puesto a curar. Un voceador está probando su micrófono con la frase «cargando» en vez de «probando».

Huele a grasa de máquina y a tónico capilar, y ya hay un olor como a podrido, a basura. Mi *Guía para los medios* dice que el parque de atracciones de esta edición de la Feria está contratado por «… uno de los propietarios más importantes de atracciones recreativas del país», una empresa llamada Blomsness and Thebault All-Star Amusement Enterprises de Crystal Lake, Illinois, cerca de Chicago. Sin embargo, todos los empleados de las atracciones parecen del sur: de Tennessee, Arkansas u Oklahoma. No parece impresionarles la acreditación de prensa que llevo en la camisa. Tienden a mirar a la Compañera Nativa como si fuera comida, algo de lo que ella no hace caso. Confieso que no se percibe mucho de aquella sensación infantil de que todos los juegos y las atracciones son Especiales y Por Mí. Pierdo rápidamente cuatro dólares intentando «levantarla y meterla», lanzando pelotas de baloncesto en cestas de mimbre inclinadas sin que salgan rebotadas. El voceador de la atracción es capaz de tirar las pelotas por detrás de su espalda y conseguir que se queden dentro, pero está justo al lado de las cestas. Mis tiros salen rebotados desde dos metros y medio: las cestas de mimbre parecen blandas, pero su interior hace un ruido metálico sospechoso cuando las bolas lo golpean.

Hace tanto calor que nos movemos trazando vectores breves y zigzagueantes entre zonas de sombra. No quiero quitarme la camisa porque entonces no podría mostrar mi acreditación. Zigzagueamos gradualmente hacia el oeste a través del parque. Tengo ganas de llegar a tiempo para el Concurso Bovino Juvenil que empieza a las 13:00 h. Luego están, por supuesto, las carpas del Concurso de Postres.

Una de las atracciones ya montadas que hay cerca del extremo oeste del parque es algo llamado la Cremallera. No tiene pasajeros pero se mueve con furia, como una especie de Rueda Gigante anfetamínica. Las cabinas individuales tienen bisagras que las hacen girar sobre sus propios ejes a medida que trazan una abrupta elipse vertical. La máquina no parece tanto una cremallera como la hoja de una motosierra. Su pintura color hueso está descascarillada, hace un ruido parecido a un V-12 bailando el *shimmy* y en general me da ganas de correr un kilómetro con unos zapatos que aprieten antes que subirme a él. Sin embargo, la Compañera Nativa empieza a aplaudir y a dar brincos de entusiasmo cuando nos acercamos a la Cremallera (se trata de una persona que practica el *bungee*, saltos al vacío, para que se hagan una idea). El operario en los controles la ve, la saluda con la mano y le grita que se arremangue y se suba *p'arriba* si le mola el rollo. Asegura que tienen que probar la Cremallera con alguien. Está en una especie de plataforma metálica y le da un codazo a un colega que hay con él de una forma que no me gusta demasiado. No tenemos entradas, señalo, y no hay nadie en ninguna de las casetas de venta de entradas. Para entonces ya estamos al pie de la escalera que sube a la plataforma y al panel de control. El operario dice sin mirarme que a primera hora de la mañana de la inauguración el problema de las entradas «le suda las pelotas». El colega del operario

acompaña a la Compañera Nativa por la escalera de acero gofrado, le pone la correa de seguridad dentro de la cabina y levanta el pulgar en dirección al operario, que suelta una especie de grito salvaje y tira de una palanca. La cabina de la Compañera N. empieza a ascender. Unos deditos aparecen de forma patética en la malla metálica de la cabina. El operario de la Cremallera no tiene edad, está tostado por el sol y lleva un bigote encerado con los extremos perversamente apuntados como astas de novillo; con una mano se lía un cigarrillo mientras con la otra va levantando palancas de forma que la elipse se acelera y las cabinas individuales empiezan a girar de forma independiente sobre sus goznes. La Compañera Nativa es un borrón de color dentro de su cabina, pero el operario y su colega (que lleva los vaqueros tan caídos, a la altura de las caderas, que se le ve claramente el nacimiento de la raja del culo) contemplan con gesto meditabundo cómo su cabina giratoria y el resto de las cabinas vacías dan aproximadamente una vuelta por segundo a la elipse. Tengo un miedo persistente y particular a las cosas que giran de forma independiente dentro de una rotación mayor. A duras penas puedo mirar. La Cremallera es del color de los dientes sucios, con costras enormes de óxido. El operario y su colega están sentados en un banquito de metal delante de un panel lleno de palancas con pomos negros. ¿Acaso las pelotas pueden sudar? Se supone que son muy sensibles a la temperatura. El colega escupe tabaco de mascar dentro de una lata que sostiene en la mano y le dice al operario: «Venga ya, ponla en el ocho, maricón». La Cremallera empieza a gemir y a girar tan deprisa que si se desprendiera una cabina seguro que entraría en órbita. El colega tiene una banderita americana atada a la cabeza a modo de badana. Las cabinas vacías dan bandazos y claquetean, girando de forma independiente. Un largo grito, seguido de un eco, sale de la cabina de la Compañera N., que gira y gira sobre sus goznes mientras una forma en su interior rebota en todas direcciones como la ropa en una lavadora. Mi estructura neurológica personal (extremadamente sensible: me marean los coches, los aviones, las alturas; mi hermana dice que me marea la vida) hace que el simple hecho de mirar me exija un acto tremendo de valentía personal. El grito continúa: no se parece al de un cerdo. Luego el operario detiene la máquina en seco con la cabina de la Compañera N. en lo alto de todo, de forma que la deja colgando cabeza abajo dentro de la cabina. Pregunto a gritos si ella está bien, pero la única respuesta que recibo es un ruido agudo. Veo a los dos empleados de la atracción mirando hacia arriba con expresión concentrada, haciendo visera con las manos. La inversión de la cabina ha hecho que el vestido de la Compañera N. le cuelgue hacia arriba. Es obvio que los empleados están examinando sus partes íntimas. Sus risas suenan literalmente: «Ji, ji, ji, ji». Un espécimen menos sensible neurológicamente probablemente habría intervenido en ese momento y habría detenido ese ejercicio grotesco. Mi mente tiende a una disociación todavía mayor cuando se halla bajo tensión. Una madre en pantalones cortos está intentando subir un

cochecito de niño por los peldaños de la Casa Encantada. Un niño con una camiseta de *Parque jurásico* está chupando una piruleta enorme con una espiral hipnótica en su superficie plana. El letrero de una gasolinera por la que hemos pasado en la avenida Sangamon estaba escrito a mano y decía: «Gafas de sol bloqueadoras del azul: anunciadas en televisión». Una gasolinera Shell junto a la interestatal 55 a la altura de Elkhart tenía una máquina expendedora que vendía latas de rapé. El 15% de las asistentes femeninas a la Feria llevan rulos en el pelo. El 25% son clínicamente gordas. La gente gorda del Medio Oeste no tiene reparos en llevar pantalones cortos o tops sin espalda. Un reportero de la radio ha sostenido su micrófono demasiado cerca de un altavoz durante el discurso del gobernador Edgar, causando un acople atroz. Ahora el operario sacude la palanca hacia atrás y hacia delante, haciendo que la cabina de la Compañera Nativa gire y gire sobre sus goznes. La camiseta de su colega muestra a una tortuga ninja flipada, dando una calada a un porro. Se oye un grito distendido en *la* sostenido dentro de la cabina giratoria, como si la Compañera N. estuviera siendo asada lentamente. Trago saliva para entrar y decirles algo en tono severo, pero en ese momento empiezan a bajarla. El operario maneja su panel con destreza: el descenso de la cabina es casi suave. Sus manos sobre las palancas son como una parodia de caricias. El descenso tarda una eternidad: silencio ominoso en la cabina de la Compañera Nativa. Los dos empleados se ríen y se dan palmadas en las rodillas. Me aclaro la garganta un par de veces. Se oye un ruido pesado cuando la cabina de la Compañera Nativa se detiene en la plataforma. Se ven movimientos en la cabina y la manecilla de la portezuela gira lentamente. Espero que salga de la cabina un despojo humano contrahecho y blanco como la cera, goteando fluidos. Pero va ella y sale dando botes:

—¡Jodeeer, ha sido de puuuta madre! ¿Has visto? ¡El hijo de puta ha dado como dieciséis vueltas!

Esta mujer es una nativa del Medio Oeste, de mi pueblo. Fue mi pareja en el baile del instituto hace doce años. Ahora está casada, tiene tres hijos y da clases de aerobic para obesos y enfermos. Está ruborizada. Su vestido parece el caso más grave de la Historia de adherencia por electricidad estática. ¡Todavía tiene el chicle en la boca, por el amor de Dios! Se dirige a los empleados:

—¡Hijos de puta, ha sido de puta madre! ¡Cabrones!

El colega está medio abrazado al operario: los dos están rugiendo de risa. La Compañera Nativa tiene los brazos en jarras en gesto de enfado, pero está sonriendo. ¿Acaso soy el único que ha percibido el elemento evidente de acoso sexual que ha habido en este episodio? Ella baja los peldaños metálicos de tres en tres y empieza a subir la ladera de la colina en dirección a las casetas de comida. No hay camino propiamente dicho para subir la ladera increíblemente abrupta que asciende por el extremo oeste del parque.

Detrás de nosotros, el operario grita:

—¡No me llaman el Rey de la Cremallera porque sí, cariño!

Ella suelta un soplido de burla y grita por encima del hombro:

—¿Tú y cuántos millones más? —Y se oyen más risas detrás de nosotros.

Me estoy deslomando para subir la pendiente:

—¿Has oído eso? —le pregunto.

—Joder, te juro que al final pensaba que me iba a matar, ha sido de puta madre. Putos maricones. ¿Has visto ese giro del final cuando estaba arriba del todo?

—¿Has oído lo del Rey de la Cremallera? —le digo. Ella me sujeta del codo y me ayuda a subir por la hierba resbaladiza de la ladera—. ¿No has notado cierto componente de acoso sexual en toda esa exhibición repugnante?

—No me jodas, Babosa, ha sido *divertido*. —Pasen por alto el apodo—. El hijo de puta ha hecho girar ese trasto como *dieciocho veces*.

—Te estaban mirando por debajo del *vestido*. A lo mejor tú no los has visto. Te han colgado cabeza abajo a una altura tremenda, han hecho que se te cayera el vestido y te han *mirado*. Han hecho visera con las manos y han estado haciendo comentarios. Lo he visto todo.

—Venga, no me jodas.

Resbalo y ella me coge del brazo.

—O sea que esto no te preocupa. ¿Eres del Medio Oeste y esto no te preocupa? ¿O es que no te dabas cuenta de lo que estaba pasando?

—Da igual que me haya dado cuenta o no, ¿por qué me tiene que importar? ¿Qué pasa, porque haya gilipollas en el mundo me tengo que quedar sin subir a la Cremallera? ¿Me tengo que quedar sin dar vueltas? A lo mejor tampoco tendría que ir a la piscina o estar solamente con mujeres por miedo a los gilipollas, ¿no? —Sigue ruborizada.

—Simplemente tengo curiosidad por qué tendría que haber pasado para que fueras y presentases una queja a la Organización de la Feria.

—Joder, mira que eres inocente, Babosa —me dice (el apodo es una larga historia: como si no lo hubieran oído)—. Los gilipollas son gilipollas y ya está. ¿Para qué sirve acalorarse y preocuparse más que para evitar que me divierta? —Todo el tiempo me sujeta del codo, la pendiente es jodidísima.

—Esto podría ser crucial —digo—. Podría ser la clase de contraste regional en materia político-sexual que mi revista chic de la Costa Este está buscando. El valor central que conforma una especie de estoicismo político-sexual deliberado por vuestra parte es vuestro punto de vista de la diversión prototípica del Medio Oeste…

—Cómprame unas cortezas de cerdo, pedazo de memo.

—… Mientras que en la Costa Este, la indignación político-sexual es la diversión. En Nueva York, una mujer que hubiera sido colgada al revés y contemplada reuniría

a un montón de mujeres a su alrededor y montaría un frenesí de indignación político-sexual. Se enfrentarían con el mirón. Presentarían una orden judicial. La Organización se vería envuelta en litigios carísimos: se habría violado el derecho de una mujer a divertirse sin ser acosada. Te lo aseguro. La diversión personal y la política confluyen en algún punto al este de Cleveland, para las mujeres.

La Compañera Nativa mata un mosquito sin mirarlo.

—Y también toman todos Prozac y se meten el dedo en la garganta demasiado a menudo por allí. Tendrían que dejarse de tonterías, subir allí arriba, dar vueltas sin hacer caso de los gilipollas y decir: «Que los jodan». Es lo único que se puede hacer con los gilipollas.

—Esto podría ser definitivo.

13-8, 12:35 h. Hora de comer. La Feria es un baile de San Vito de caminos asfaltados, los axones y las dendritas de la expectación masiva, que conectan edificios, establos y carpas de empresas. Todos los caminos están flanqueados, de un extremo al otro, por casetas donde se pregona comida. Se trata de barracas del mismo color que el antidiarreico Kaopectate que venden batidos del Consejo Lechero de Illinois por un precio descabellado de dos dólares y medio, aunque se trata de unos batidos acojonantes, sedosos y tan espesos que no te insultan la inteligencia viniendo con una pajita o una cucharilla, sino que vienen con una especie de paleta plana de plástico. Hay variaciones incontables sobre la carne de cerdo: Paulie's Pork Out, The Pork Patio, Freshfried Pork Skins, The Pork Street Cafe. El Pork Street Cafe es un establecimiento que ofrece «un cien por cien de productos porcinos», según sus altavoces. «Hasta el último producto.» Rezo para que eso no incluya las bebidas. De ninguna forma voy a comer cerdo después de la escena de angustia con el cerdo de esta mañana. Y hace demasiado calor para plantearse siquiera ir a los Concursos de Postres. Estamos a 35º a la sombra aquí al este de los establos del ganado, y la brisa es fragante, por decirlo de alguna forma. Sin embargo, la comida es comprada e ingerida a una velocidad increíble a lo largo de toda la avenida. Las casetas son omnipresentes, y todas ellas tienen una cola de gente delante. Todo el mundo está apelotonado, comiendo mientras hablan. Es un frenesí alimentario peripatético. La Compañera Nativa tiembla de ansia por sus cortezas. Da igual que haya subido a la Cremallera, dice que se está «muriendo *d'hambre*». Le gusta fingir acento paleto cuando yo digo palabras como «peripatético»:

(No quieran saber qué son las cortezas de cerdo.)

De forma que a lo largo de la avenida hay batidos del C.L.I. (mi almuerzo), Lemon Shake-Ups, casetas de Ice Cold Melon Man, Citrus Push-Ups y Hawaiian Shaved Ice, del que puedes beberte primero el sirope y luego masticar el hielo (mi postre). Pero mucha de la comida que la gente compra y engulle no me parece

precisamente adecuada para el calor: palomitas de maíz de color amarillo brillante que apestan a sal; aros de cebolla del tamaño de leis; pimientos jalapeños rellenos «Poco Penos»; Los Gyros de Zorba; pollos fritos relucientes; Los Burritos de Bert —TAN GRANDES COMO TU CAVEZA (*sic*)—; ternera italiana picante; ternera picante de Nueva York (?); Donuts Fritos Jojo's (la única caseta que sirve café); pizzas del grosor de tejas; tripas de cerdo; cangrejo a la Rangún y salchichas polacas (la total falta de identidad étnica del Illinois rural crea una especie de sobreabundancia posmoderna de bienes: nos apropiamos de comidas de todas las culturas, fritas, servidas en cartones y consumidas de pie). Hay bandejas atiborradas de «Patatas fritas rizadas», que tienen forma de pelos púbicos y hacen que a la gente les brillen los dedos bajo el sol. Perritos Calientes con Salsa de Queso. Buñuelos Picantes. Bistecs de Filadelfia. El Corral de las Chuletas a la Barbacoa. El cartel de la caseta de las Hamburguesas Originales de Media Libra de Joanie dice 2 OPCIONES: POCO HECHA O MUGIENDO. No me puedo creer que la gente coma estas cosas con el calor que hace. El cielo está despejado y galvanizado. El sol prácticamente late. Hay un hedor verde a tomates fritos. (En el Medio Oeste dicen «tomaaate».) El ruido de una miríada de freidoras forma un espeluznante muro de sonido que recubre por completo el pasillo que forman las casetas. El letrero de la caseta del Costillar de Cerdo Original de Una Libra dice CERDO: LA OTRA CARNE BLANCA, la única alusión discernible a la salud hasta el momento. Nota para no nativos, esto es el Medio Oeste: no hay nachos, no hay chile, no hay Evian, nada de comida cajún.

Pero carajo, dulces sí que hay: tortas fritas, caramelos masticables de nueces negras, barras de chocolate, palomitas y cacahuetes bañados en sirope, manzanas al caramelo por el precio criminal de un dólar y medio. Pastel de Angel, también conocido como Delicias de Dentista. Caramelo de dulce de vainilla, que empieza a exudar una especie de agua extraña en cuanto sale del refrigerador de la caseta. La multitud se mueve a un ritmo lento y constante, comiendo, apretujados entre las hileras de casetas. Sigue sin haber profesionales agrícolas a la vista. Los adultos que se ven entre la multitud son pálidos o bien tienen la piel rosada del que se acaba de quemar con el sol, tienen el pelo ralo y panzas enormes que sobresalen de sus vaqueros ajustados, algunos de ellos son directamente gordos y se mueven desplazando el peso de una pierna a otra; hay chicos sin camiseta y chicas con tops sin espalda de colores primarios; chicos y chicas más pequeños en cuadrillas; padres con cochecitos de niño; académicos terriblemente pálidos con bermudas y sandalias; mujeres corpulentas con rulos; casi todos con gafas de sol estilo años ochenta; todos aparentemente comiendo, apretujados, en columna de a veinte, moviéndose despacio, apiñados, sudando, con los hombros tocándose, el aire tórrido y cargado de olor a desodorante y bronceador Coppertone, cachas con cachas. Imagínense la hora punta del metro de Tokio a una escala épica. Es una masa inusualmente enorme de

humanidad del Medio Oeste, comiendo, arrastrando los pies y rozándose, avanzando hacia el Coliseo, la Tribuna, el Edificio de Ferias Comerciales y las exhibiciones de ganado que hay más allá. Tal vez resulte significativo que nadie parezca sentirse oprimido ni claustrofóbico y a nadie se le salgan los ojos de la cara por encontrarse encerrado sin aire en la multitud interminable de la que somos parte. La Compañera Nativa suelta tacos y se ríe cada vez que alguien la pisa. Algo de la Costa Este que hay en mí se retrae ante el aspecto bovino y gregario de la multitud, es decir, nosotros, centenares de manos yendo de las bandejas de papel a las bocas mientras empujamos y apretamos hacia nuestras atracciones respectivas. Desde el aire debemos tener aspecto de una especie de Marcha de Bataan de consumidores dóciles (la Compañera Nativa se ríe cuando le digo esto y me responde que la marcha de verdad no suele empezar hasta el segundo día). Nos dirigimos al Concurso Bovino Juvenil. No quieran saber la combinación atroz de alimentos altos en lípidos que la Compañera N. se zampa mientras somos arrastrados por la corriente humana hacia las terneras ganadoras. Las casetas quedan atrás. Hay dulce de leche Ace-High con extra de manteca. Hay unas cositas cuadradas parecidas a los Rice Krispies que se llaman Krakkles. Algodón de azúcar. Hay Tartas Tornado, o sea, masa de pastel frita en forma de espiral como un tornado y rebozada de mantequilla azucarada. Los caramelos masticables de agua salada de Eric. Algo llamado los Helados Fritos de Zak. Otro obturador de arterias: las Orejas de Elefante. Una oreja de elefante es una lámina del tamaño de un disco de vinilo de masa frita untada de mantequilla y azúcar de canela, una especie de torta infernal de canela, ciertamente con forma de oreja, que resulta estar sorprendentemente apetitosa, pero también es repulsivamente blanda, de la misma textura que el tejido adiposo y de un tamaño innegablemente elefantino. En la cola de las orejas de elefante no hay nadie salvo los mórbidamente obesos.

Un establecimiento de comida que nos hace luchar contra la corriente para ir especialmente a verlo es un tenderete enorme con un rótulo de alta tecnología de neón: DIPPIN DOTS: EL HELADO DEL FUTURO. La chica del mostrador está sentada en un taburete alto rodeado de una nube de hielo seco y tiene como máximo trece años. Por primera vez mi acreditación hace que alguien abra mucho los ojos, y conseguimos muestras gratis, vasitos de algo que parecen perdigones diminutos de helado, balines fluorescentes que la chica del mostrador jura *por Dios* que se mantienen a 55° bajo cero. *Hostia*, la chica no tiene *ni idea* de si son grados Celsius o Fahrenheit, eso no salía en el vídeo de formación de DIPPIN DOTS. Los perdigones se funden en la boca, bueno, a su manera. Más bien se evaporan en la boca. El sabor es intenso pero la textura de los Dots es extraña, abstracta. Futurista. La cosa es intrigante, pero un poco demasiado al estilo de los Supersónicos para engancharte. La chica del mostrador nos deletrea su apellido y quiere que digamos hola a alguien llamado Jody a cambio de las muestras.

13-8, 13:10 h. «Aquí tenemos la vaquilla más equilibrada en sus dimensiones que se pueda ver hoy. Es una vaquilla voluminosa pero también tiene una masa importante. Está de buen ver en términos de longitud y profundidad de costillar. Profundidad de costillar delantero. Fíjense en la profundidad del flanco en el cuarto delantero. A lo mejor sería de agradecer un poco más de masa muscular en el flanco trasero. Con todo, es una vaquilla notable.»

Estamos en el Centro Ganadero Juvenil. Un montón de vacas va dando vueltas alrededor del perímetro de un círculo de tierra, cada una de ellas guiada por un niño de familia agrícola. Parece bastante claro que lo de «juvenil» se refiere a los propietarios y no a los animales. Cada uno de los niños lleva un palo largo con una púa en ángulo recto en el extremo. Se van turnando para pinchar a sus vacas hacia el centro y de ese modo formar un segundo círculo más estrecho en el que sus virtudes y defectos son comentados. Estamos en la tribuna de los espectadores. La Compañera Nativa está entusiasmada. El Presentador de la Exhibición Bovina se parece increíblemente al actor Ed Harris, con unos ojos azules y una calvicie sexy. Va vestido igual que los niños del círculo: con vaqueros oscuros y rígidos como si fueran nuevos, camisa a cuadros y badana al cuello. A él no le da aspecto de memo. Además, lleva un fabuloso sombrero blanco de vaquero. Mientras Miss Reina del Vacuno de Illinois ejerce su función presidencial desde una tarima engalanada con flores enviadas desde el Espectáculo Hortícola, el presentador está de pie en la arena, con las piernas separadas y los pulgares en el cinturón, 100% viril, irradiando experiencia con el ganado. Para ser honestos, la Compañera N. no parece tan entusiasmada como descabezada.

—Esta otra vaquilla, mucha profundidad de costillar pero un poco estrecha de flanco delantero. Un poco más estrecha de flanco, si se quiere, desde el punto de vista de la capacidad.

Los propietarios de las vaquillas son niños de áreas rurales de condados perdidos como Piatt, Moultrie o Vermilion, todos ganadores de las ferias de sus condados. Están serios, nerviosos, henchidos de orgullo. Vestidos al estilo rural de la cabeza a los pies. Con el pelo al rape de color pajizo. Con un número elevado de pecas per cápita. Son niños notables por su condición casi rockwelliana de estadounidenses medios, producto de dietas equilibradas, trabajo vigoroso y sólidas educaciones republicanas. Se ha llenado más de la mitad de las tribunas descubiertas del Centro Ganadero Juvenil, y los espectadores son todos profesionales agrícolas, granjeros, mayoritariamente padres, muchos con cámaras de vídeo. Llevan chalecos de cuero de vaca, botas de vestir ornamentadas y unos sombreros simplemente asombrosos. Los granjeros de Illinois son gente de campo y tienen ciertas dificultades para expresarse, pero no son pobres. Solamente el volumen de crédito abierto que hace falta para

financiar una operación de envergadura media —semillas y herbicidas, maquinaria pesada, seguros para las cosechas— hace que muchos de ellos sean millonarios sobre el papel. A pesar de los cantos fúnebres de los medios de comunicación, los bancos no tienen una mayor predilección por embargar a los granjeros del Medio Oeste que a las naciones del Tercer Mundo; simplemente les gusta hacerlo en general. Nadie lleva gafas de sol ni pantalones cortos; todo el mundo tiene el mismo bronceado de tono terroso y origen profesional. Y aunque los profesionales agrícolas de la Feria también son corpulentos, lo son de una forma más dura, cuadrada y en cierto modo más merecida que los turistas de las avenidas de ahí fuera. Me fijo en que los padres de las tribunas tienen cejas pobladas y unos pulgares simplemente gigantescos. La Compañera N. no para de hacer gruñidos guturales con la mirada puesta en el presentador. El Centro Ganadero Juvenil es fresco y oscuro y huele a ganado. La atmósfera es benévola pero severa. Nadie está comiendo los productos de las casetas ni lleva las bolsas de rigor de la Feria con el nombre del GOBERNADOR EDGAR impreso.

—Una vaquilla excelente desde un punto de vista de perfil.

«Aquí tenemos una vaquilla con poco volumen pero con una masa excepcional en el cuarto trasero».

No sabría decir qué vaca va ganando.

—Ciertamente la vaca más extrema de las que tenemos aquí en términos de cuerpo a profundidad.

Algunas vacas parecen drogadas. A lo mejor solamente están magníficamente entrenadas. Uno se imagina a estos niños de granja levantándose todos los días tan temprano que se les puede ver el aliento y llevando a sus vacas en círculos a modo de práctica bajo las estrellas, para luego irse a hacer sus tareas. En este sitio me siento bien. Las vacas del círculo llevan todas cintas de colores en la cola. Los mugidos y bufidos de las demás vacas que esperan su turno retumban bajo las tribunas. A veces las tribunas tiemblan como si alguien estuviera embistiendo los puntales por allí abajo.

Hay clasificaciones barrocas que ni siquiera puedo empezar a entender: Crianza, Clase, Edad. Una señora amable de profesión agrícola con una cara alargada y fatigada que tenemos detrás nos explica qué son los palos que llevan los niños. Se llaman Bastones de Exposición y se usan para colocar las patas de las vacas cuando están de pie, y también para pinchar, rascar, pegar o acariciar, depende del caso. El chico de esta señora ha quedado segundo en el «troneo» de novillas. Es el que está siendo felicitado por Miss Reina del Vacuno de Illinois delante del fotógrafo del *Livestock Weekly*. A la Compañera Nativa no le entusiasman los olores y los mugidos de este sitio, pero me dice que si su marido me llama la semana que viene buscándola quiere decir que ha decidido «seguir al Ed Harris ese hasta su casa». Esto lo dice después de que yo comente que al tipo le falta un poco de profundidad en el costillar

delantero.

Las vacas van bien lavadas, tienen miradas afables y están encantadoras, a pesar de su incontinencia. La señora agrícola de detrás de nosotros nos cuenta que la operación de su familia sacará tal vez unos dos mil quinientos dólares por la novilla subcampeona del «troneo» en la Subasta de los Ganadores que viene ahora. Los granjeros de Illinois llaman a sus granjas «operaciones», casi nunca «granjas» y nunca «haciendas». La señora dice que dos mil quinientos dólares «es más o menos como la mitad» de lo que la familia ha invertido en la crianza, el mantenimiento y el cuidado de la vaquilla. «Lo hacemos por orgullo», dice. La verdad es que me lo creo. Orgullo, entrega, gastos desinteresados. Al niño se le hincha el pecho cuando el presentador se lleva la mano a su sombrero resplandeciente. Espíritu granjero. Comunión espiritual con la cosecha y el ganado. Voy tomando notas mentalmente hasta que me duelen las sienes. La Compañera N. pregunta por el presentador. La señora agrícola explica que es tratante de vacuno para una gran empresa de productos cárnicos de Peoria y que los postores en la Subasta de los Ganadores (los cinco tipos con traje oscuro y corbatín de la tarima) son de McDonald's, Burger King, White Castle, etcétera. Lo cual quiere decir que las ganadoras de mirada afable han sido diligentemente juzgadas como carne. La señora agrícola tiene una espina clavada con McDonald's, «porque siempre vienen, ofrecen un precio desorbitado por las campeonas y no les importa nada más. Se cargan los precios». Su marido confirma que en la subasta del año pasado «les dieron bastante por el saco».

Nos saltamos la Exhibición Porcina Juvenil.

13-8, 14:00-16:00 h. Vamos volando de un lado a otro, como deslizándonos por las avenidas atestadas. La asistencia de hoy supera las cien mil personas. Una capa de nubes ha evitado que la temperatura siga subiendo, pero ya voy por mi tercera camisa. Espectáculo de la Sociedad Equina en el Coliseo. Demostración de Tejido con Trigo en el Edificio de Hobbies, Artes y Oficios. Peonías como supernovas en la Carpa Hortícola, donde algunas de las señoras mayores del Tour de Prensa intentan hablar conmigo sobre recetas de guiso de maíz. No tenemos tiempo. Me está entrando esa clase de dolor de cabeza por sobrecarga que siempre me entra en los museos. La Compañera N. también está estresada. Y no somos los únicos turistas con mirada vidriosa, mala cara y aspecto apresurado. Hay demasiadas cosas que experimentar. Las finales del Campeonato de Pulsos donde hombres calvos se tiran pedos claramente audibles por culpa del esfuerzo. Un Consejo Nacional Asirio en la Aldea Étnica de la Feria, o sea, un montón de gente haciendo señas y vestidos con sábanas. Todo el mundo está muy emocionado por todo. Competición de Tambor y Corneta en la Carpa de Miller Light. En la avenida abarrotada frente a la Exposición Agrícola hay un hombre que se está frotando de forma descarada con las mujeres. Jovencitas

alimentadas con maíz y vestidas con petos cortados a la altura de los bolsillos. El repulsivo y tambaleante Ronald McDonald anima al público de la Competición de Baloncesto Tres Contra Tres en el Club Mickey D. Tres de los seis jugadores de baloncesto son negros, los primeros que veo aquí desde los niños alquilados por la señora Edgar. La exhibición de Cabras Pigmeas en el Establo Caprino. Según mi *Guía para los medios*: ¡CAMINE POR ILLINOIS! (?) viene inmediatamente antes que una proyección de diapositivas sobre la Recuperación de la Pradera en Conservation World, y luego hay un Concurso Abierto de Aves de Corral, que he decidido que me voy a armar de valor para ver.

La tarde se convierte en un largo escalofrío de estrés. Estoy seguro de que nos vamos a perder algo crucial. La Compañera N. tiene óxido de cinc en la nariz y ha de regresar a casa para recoger a sus niños. Arrastre de pies, codazos. Océanos de carne de asistentes a la Feria, todos mirando, todavía comiendo. Estos asistentes solamente parecen gravitar en torno a los puntos abarrotados, los que ya tienen largas colas delante. Nadie juega a esos juegos de la Costa Este de ir donde no haya nadie. A la gente del Medio Oeste le falta un poco de astucia. Cuando están bajo presión parecen niños perdidos. Pero nadie pierde la paciencia. Algo adulto y potencialmente crucial me llama la atención. ¿Por qué a los turistas que asisten a la Feria no les importan las multitudes, las colas ni el ruido? ¿Y por qué no consigo evocar aquella vieja sensación especial de que la Feria existe Por Mí? Porque esta Feria Estatal es Por *Nosotros*. De forma autoconsciente. No Por Mí ni Por Ti. La Feria está deliberadamente centrada en la multitud y los empujones, en el ruido y la sobreabundancia de imágenes, olores, opciones y eventos. Nosotros Mismos nos exhibimos ante Nosotros.

Tengo una teoría: las vacaciones de verano de los habitantes de las megalópolis de la Costa Este son literalmente alejamientos, huidas: de las multitudes, del ruido, del calor, la suciedad y el hastío neuronal producido por el exceso de estímulos. De ahí las escapadas extáticas a las montañas, los lagos resplandecientes, las cabañas y las caminatas por bosques silenciosos. Alejarse de Todo. La mayoría de la gente de la Costa Este ya ve bastante gente y cosas estimulantes de lunes a viernes, gracias. Ya hacen bastantes colas, ya compran bastantes cosas, ya se dan de codazos con bastante gente y ya ven bastantes espectáculos. Avenidas iluminadas con luces de neón. Coches descapotables con equipos de sonido de cien vatios. Personajes grotescos en los transportes públicos. Espectáculos en todas las esquinas de la ciudad prácticamente agarrándote de las solapas, exigiendo tu atención. El paréntesis existencial en la Costa Este, por tanto, consiste en alguna clase de escapada de los confines y los estímulos… silencio, panoramas rústicos carentes de movimientos, un giro introspectivo: Alejarse. Esto no pasa en el Medio Oeste rural. Aquí uno ya está lejos todo el tiempo. La tierra es grande. Llana como una mesa de billar. Los

horizontes se extienden en todas direcciones. Incluso en la comparativamente urbana Springfield, las casas están tremendamente alejadas, los jardines son enormes, comparados con Boston o Filadelfia. Aquí uno siempre tiene asiento en los transportes públicos, los parques son del tamaño de aeropuertos; la hora punta del tráfico consiste en hacer una pausa de dos segundos frente a la señal de stop. Y las granjas en sí son espacios enormes, silenciosos, básicamente vacíos: uno no puede ver a su vecino. Por esta razón, el impulso vacacional en el Illinois rural es el acercamiento. De ahí el ansia física de juntarse, de ser uno, de fundirse y ser parte de la multitud. De ver algo más que tierra, maíz, televisión por satélite y la cara de tu mujer. Las multitudes aquí son una especie de lamparilla de noche para adultos. De ahí la naturaleza sagrada del Espectáculo, del Evento Público. El fútbol en el instituto, la vida social en la iglesia, la liga local, los desfiles, el bingo, el día de mercado, la Feria Estatal. Todo se magnifica y se profundiza. Hay algo en la gente del Medio Oeste que se acciona en los eventos públicos. Aquí puede verse. Las caras en este océano de caras son como las caras de los niños a los que han dejado salir de sus habitaciones. La retórica del gobernador Edgar sobre el espíritu del estado resulta creíble. El verdadero espectáculo que nos atrae aquí somos nosotros mismos. Las exhibiciones orgullosas, las avenidas que las separan y las casetas con ofertas especiales que flanquean las avenidas no son tan importantes como ese Nosotros mayor que la suma de las partes que camina con dificultad codo con codo, empujando cochecitos y regalándose los sentidos, gastando meses de atención ahorrada. Una inversión exacta de la retirada estival de la gente de la Costa Este. Solamente Dios sabe cómo será la Costa Oeste.

Nos faltan solamente cien metros para el Edificio Avícola cuando me derrumbo. Todo el día me he mantenido firme como una roca ante la perspectiva del Concurso Abierto de Aves de Corral, pero ahora mi confianza flaquea. No puedo entrar ahí. Escucha los millares de picos que chillan ahí dentro, digo. La Compañera Nativa se ofrece amablemente para cogerme la mano y ayudarme a entrar. Estamos a 34º, tengo mierda de cabra pigmea en el zapato y estoy casi llorando de miedo y de vergüenza. Me siento en uno de los bancos verdes que hay al lado de la avenida para tranquilizarme mientras la Compañera N. va a llamar a casa y preguntar por sus niños. Nunca había caído en la cuenta de que «cacofonía» era una palabra onomatopéyica: el ruido que sale del Edificio Avícola es cacofónico, totalmente horrible y pone los pelos de punta. Creo que así debe de ser el ruido de la locura. No me extraña que los locos se agarren la cabeza y griten. También se percibe un vago hedor y montones de pedacitos de plumas flotan en el aire. Y todavía estamos en el *exterior* del edificio. Me encojo en el banco. Cuando tenía ocho años, estando de visita en la Feria del Condado de Champaign, fui picoteado sin provocación, perseguido y picoteado por un pollo renegado, salvajemente, justo debajo del ojo

derecho, dejándome una cicatriz que parece un grano permanente.

Un problema de la teoría antes expuesta es que hay más de un Nosotros, y por tanto más de una feria estatal. Los profesionales agrícolas que van a los establos del ganado y las exposiciones agrarias, y los civiles no agrícolas que van a las casetas de comida, las atracciones para turistas y los parques de atracciones. Los dos grupos no se mezclan. Ninguno de ellos es el vecino que el otro echa de menos.

Luego están los empleados de las atracciones. Los empleados no se mezclan con nadie y no parecen abandonar nunca el parque de atracciones. Esta noche los veré bajar las portezuelas para convertir las carpas de las atracciones en tiendas de campaña. Fumarán droga de mala calidad, beberán licor de menta y saldrán a mear al suelo de tierra de la plaza central. Supongo que los empleados de las atracciones deben de ser el equivalente de los gitanos en la América rural: itinerantes, cerrados, morenos, sucios y no fiables. Uno no se siente atraído por ellos. Todos tienen la misma mirada dura e inexpresiva que tiene la gente en los baños de las terminales de autobús. Quieren tu dinero y mirarte debajo de las faldas. Más allá de esto, les estás tapando el paisaje. La semana que viene lo desmontarán todo, harán su equipaje y se largarán a la Feria del Estado de Wisconsin, de donde volverán a largarse para no volver a poner los pies en los descampados donde mean.

La Feria Estatal es el momento de máxima comunidad en el Illinois rural, pero incluso en una feria cuya razón es ser Por Nosotros, ese Nosotros parece incluir a diversos Ellos. Los empleados de las atracciones son un excelente Ellos. Y los profesionales agrícolas odian de verdad a los empleados. Mientras estoy aquí sentado analizando y esperando a que vuelva la Compañera N., de pronto un viejo arrugado con una gorra de la Asociación Avícola de Illinois pasa a todo trapo con uno de esos extraños triciclos motorizados que parecen sillas de ruedas turbopropulsadas y atropella limpiamente una de mis zapatillas deportivas. Esta resulta ser la única entrevista que hago hoy sin ayuda de nadie, y es breve.

—*¡Escoria!* —les grita a los empleados de las atracciones—. ¡Golfos! No dejaría que mis chavales fueran ahí ni que hubiera perdido una maldita apuesta. —Señala colina abajo en dirección a las atracciones giratorias. El tipo cría pollos en las inmediaciones de Olney. Tiene algo en la mejilla—. Te roban hasta los calzoncillos. Son *drogadistos* y cosas así. Te estafan y te dejan en pelotas. Escoria. Yo, siempre que bajamos aquí, llevo la cartera así. —Y se señala la cintura. Lleva la cartera sujeta con un clip metálico enorme y conectada a un cable en su cinturón. Tiene un aspecto vagamente electrificado.

P: Pero a lo mejor quieren ir, ¿no? Me refiero a sus chavales. A lo mejor quieren entrar en el parque, subirse a las atracciones, comer dulce de leche con extra de manteca, probar diversas habilidades, relacionarse un poco, ¿no?

El tipo suelta un escupitajo pardusco.

—Joder, no. Venimos todos a ver el espectáculo. —Se refiere a los concursos de ganado—. Vemos a los parientes y hablamos de ganado. Nos bebemos una cerveza. Trabajamos todo el año criando bestias *p'a las compiticiones*. Lo hacemos por orgullo. Y *p'a* ver a los parientes. El espectáculo se termina el jueves y nos volvemos a casa. —Parece un pajarraco. Su cara es todo nariz y tiene la piel arrugada y granulenta como las aves de corral. Sus ojos son del color de los pantalones vaqueros —. El resto de lo que hay por aquí es *p'a* la gente de ciudad. —Escupe. Se refiere a Springfield, Decatur, Champaign—. Se pasean, hacen colas, comen mierda y compran *sumenirs*. Les dan su cartera a esa escoria de ahí. Ni siquiera saben que hay gente que bajamos aquí *p'a* trabajar. —Señala los establos. Escupe otra vez, inclinándose junto a su triciclo para hacerlo—. Venimos *p'a* trabajar y *p'a* ver a los parientes. *P'a* bebernos una cerveza. Nos traemos nuestra maldita comida. Madre llena una cesta. Joder, *¿p'a* qué van a ir allí abajo? —Creo que se refiere a los chavales—. Si allí no conocen a nadie. —Se ríe. Me pregunta mi nombre—. Está bien conocer a gente —dice—. Estamos en el motel. Vigila tu cartera, chaval. —Y me pregunta por mi pie atropellado, muy educadamente, antes de poner rumbo al establo de los pollos.

14-8, 10:15 h. Descansado y rehidratado. Sin la Compañera Nativa que me haga preguntas embarazosas acerca del porqué de mi tratamiento reverencial. Tiempo de sobras para que metastatice el rumor acerca del *Harper's Bazaar*. Preparado para los Concursos de Postres.

14-8, 10:25 h. Concursos de Postres.

14-8, 13:15 h. Enfermería de la Feria Estatal de Illinois; luego motel; luego Sala de Urgencias del Centro Médico Springfield Memorial por distensión y posible rotura del colon transversal (falsa alarma); luego motel; incapacitado hasta bastante entrada la noche; el día entero es un desastre; increíblemente vergonzoso; falta de profesionalidad; indescriptible. Borrar día entero.

15-8, 6:00 h. Levantado y llegando a la puerta del parque de atracciones. Con el colon transversal todavía trastornado y necesitado de descanso; tembloroso pero decidido. Mis zapatillas deportivas siguen mojadas. Anoche cayó un diluvio brutal, estropeó algunas carpas y destrozó maíz en las inmediaciones del motel. Las tormentas del Medio Oeste son catástrofes dignas del Antiguo Testamento: truenos

que entran en la escala de Richter, lluvia que azota de lado y gigantescos relámpagos zigzagueantes como en los dibujos animados. Para cuando conseguí llegar tambaleándome anoche a la Feria, Tammy Wynette había terminado temprano en el Estadio Central, pero el Happy Hollow continuó abierto hasta medianoche, un enorme armatoste de neón bajo la lluvia.

Amanece entre neblina. El cielo parece jabón. Una batería de ronquidos sale de las casetas convertidas en tiendas de campaña que flanquean la plaza central. El parque de atracciones es una ciénaga. Tras las portezuelas cerradas de una caseta donde hay que disparar sobre patos bidimensionales con un rifle de aire comprimido, alguien está sufriendo un acceso de tos virulenta, obscenamente entrecortada. Se oye el ruido lejano del vaciado de los contenedores. Los cantos de pájaros diversos. La caravana de la organización de Blomsness-Thebault tiene una alarma antirrobo eléctrica parpadeando. Los malditos gallos ya están levantados y trabajando en el Edificio Avícola. Se oye el murmullo lejano de los truenos al este, sobre Indiana. La brisa hace que los árboles se estremezcan y goteen. Los caminos asfaltados están vacíos y tienen un aspecto extraño, brillantes a causa de la lluvia.

15-8, 6:20 h. Estoy viendo legiones enteras de ovejas dormidas. Edificio Ovino. Soy el único humano despierto aquí dentro. Se está fresco y no hay ruido. El olor de los excrementos de oveja tiene un vago parecido con el vómito, pero olfativamente no se está tan mal aquí dentro. Hay un par de ovejas levantadas pero calladas. Por lo menos hay cuatro profesionales durmiendo en los corrales junto con sus ovejas, algo sobre lo cual prefiero hacer las menos especulaciones posibles. El tejado gotea y la mayor parte de la paja está mojada. Hay letreritos impresos en todos los corrales. Hay ovejas añojas, ovejas de cría, corderos y borregos. En cuanto a las razas, tenemos ovejas Corriedale, Hampshire, Dorset Horn y Columbia. A juzgar por lo que se ve, uno podría hacer un doctorado solamente en ovejas. Ovejas Rambouillet, Oxford, Suffolk, Shropshire, Cheviot y Southdown. Y estas son solamente las clases principales. Me he olvidado de decir que a las ovejas en sí no se las ve. Las ovejas en sí están envueltas en mallas blancas ajustadas, quizá de algodón, con agujeros para los ojos y la boca. Como trajes de superhéroes. Y duermen dentro de ellos. Probablemente para mantener la lana limpia hasta el concurso. Apuesto a que no será divertido más tarde, cuando la temperatura empiece a subir.

Salgo. Sobre los caminos flotan fantasmas proteicos de niebla y agua evaporada. La Feria da un poco de miedo con todo montado y sin nadie a la vista. Un aire siniestro de abandono repentino, una sensación como de que has vuelto a casa de la escuela y toda tu familia se ha mudado y te ha dejado a tu suerte. Además, no hay ningún sitio seco donde sentarse y probar el cuaderno (parece más bien un bloc, comprado anoche junto con un bolígrafo Bic en la tienda de Postales, Felicitaciones y

Obsequios del Centro Médico Springfield Memorial. Lo único que tenían era un bloc infantil con ese papel gris y blando y una especie de brontosaurio de color púrpura llamado Barney en la cubierta).

15-8, 7:30 h. Servicios Dominicales Pentecostales en la Sala de Baile. Servicios severos y solemnes, feligreses flacos, acartonados y adustos como personajes de los retratos de Hals. Nadie sonríe en todo el tiempo y no se celebra ese breve intervalo en el que todo el mundo va estrechando la mano de todo el mundo y deseándole la paz. Ya estamos a 27º, pero hay tanta humedad que a la gente les salen penachos de vapor de la cara.

15-8, 8:20 h. Sala de Prensa, cuarta planta, Edificio Illinois. Soy básicamente el único periodista acreditado que no tiene una pequeña taquilla de contrachapado para su correo y notas de prensa. Dos tipos de un periódico agrícola están intentando conectar un fax al enchufe de un teléfono con dial de rueda. Han encontrado el cuerpo del padre de Michael Jordan y los servicios de teletipo van a todo trapo en un rincón de la sala. Los servicios de teletipo suenan exactamente igual que el ruido de fondo de los viejos noticiarios televisivos de mi infancia. Además, el dique de East St. Louis ha cedido; están movilizando a la Guardia Nacional. (East St. Louis necesita a la Guardia Nacional aun cuando está seco, a juzgar por mi experiencia.) Un relaciones públicas de la Feria Estatal llega para la rueda de prensa diaria. Café y unas cosas no identificables parecidas a magdalenas cortesía de WalMart. Estoy encorvado y pálido. Las atracciones principales de esta tarde: Competición de Fuerza de Tractores y Camiones del Medio Oeste y carrera automovilística del United States Auto Club, «Las 100 vueltas de Bill Oldani». El espectáculo de esta noche en el Estadio Central son los pobres viejos chochos de los Beach Boys, que sospecho que ahora se deben de ganar la vida todo el tiempo gracias a las ferias estatales. El «Invitado Especial» que va a telonear a los Beach Boys son America, otra banda de pobres viejos chochos. El relaciones públicas no puede darnos todos sus pases gratis de prensa para el concierto. Además, me entero de que por lo visto ayer me perdí un episodio dramático de violación de la ley: dos menores de Carbondale fueron arrestados anoche mientras estaban subidos en la Cremallera cuando a uno de ellos se le cayó del bolsillo un vial de cocaína y le dio de lleno a un agente estatal que se estaba comiendo un Lemon Push-Up justo debajo, en la plaza central; se informó de una violación o una cita terminó en violación en el Aparcamiento 6; pequeñas estafas diversas y desórdenes protagonizados por borrachos. Además, mientras cubrían las atracciones del parque dos reporteros distintos vomitaron desde una altura considerable en dos incidentes distintos acontecidos en sendas atracciones de las que

ofrecen Experiencias Próximas a la Muerte.

15-8, 8:40 h. Un Ronald McDonald hinchable del tamaño del flotador de los almacenes Macy’s, sentado y extrañamente parecido a un Buda, preside la fachada norte de la carpa del Club Mickey D. Una familia se está haciendo una foto delante del Ronald hinchable, colocando a sus niños en formación meticulosa. Anotar en cuaderno: *¿Por qué?*

15-8, 8:42 h. Cuarto viaje al baño en tres horas. La evacuación puede ser una tarea complicada aquí. La Feria tiene veintenas de retretes portátiles de la marca Midwest Pottyhouses colocados en lugares estratégicos. Los Midwest Pottyhouses son cabinas de plástico individuales, reminiscentes de los *pissoirs* parisinos pero también empleados claramente para el *numero deux*. Todos los Midwest Pottyhouses tienen su propio velo ondulante de moscas, además del clásico olor a letrina muy usada y sin cisterna, y yo, la verdad, prefiero sucumbir a una hernia que usar un Pottyhouse, aunque las colas para entrar en ellos son largas y rubicundas. Los únicos lavabos de verdad están en los edificios grandes de exposiciones. El del Coliseo es como el servicio de chicos de una escuela primaria, sobre todo el largo urinario comunal, una especie de abrevadero enorme de porcelana. La angustia por el tamaño, entre otras angustias, abunda aquí, con más de veinte tíos rodeándote y enfrentados los unos a los otros, todos con la cosa colgando. Todos los lavabos de caballeros tienen calefactores de aire caliente en lugar de toallas de papel, lo cual quiere decir que uno no se puede lavar la cara, y unos controles incomodísimos para los grifos que tienes que mantener apretados todo el tiempo para que funcionen, lo cual quiere decir que cepillarse los dientes es un ejercicio de contorsiones. El plato fuerte es ver a los profesionales agrícolas del Medio Oeste forcejeando con sus tirantes y las correas de sus petos cuando salen de los retretes.

15-8, 8:47 h. Un vistazo rápido a la Exhibición de Caballos de Tiro. El interior del Coliseo es del tamaño de un hangar para dirigibles, con un ruedo elíptico de tierra. Las tribunas son permanentes y están montadas sobre cemento y no se terminan nunca. Hay aproximadamente un 5% de las tribunas llenas. El eco es un poco lúgubre pero el olor a tierra mojada del ruedo es intenso y agradable. Los caballos de tiro son bestias enormes, de ocho pies de altura y con la musculatura hinchada por los esteroides. Creo que originalmente se criaban para tirar de cosas. Solamente Dios sabe cuál es su función ahora. Hay animales de dos y tres años, sementales belgas, percherones y los clydesdale famosos gracias a la cerveza Budweiser con sus patas de

elefante de pelo. Los belgas son particularmente gruesos en el pecho y el cuarto trasero (estoy empezando a desarrollar vista para el ganado). Nuevamente, el presentador lleva un sombrero de vaquero blanco deslumbrante y está de pie en postura chulesca, con las piernas separadas. El de hoy, por lo menos, tiene un poco de papada y un defecto en uno de los párpados. Todos los caballos del concurso están lavados y peinados, son de color negro, gris pólvora y de ese blanco soso de la espuma del mar, llevan las colas cortadas y los muñones decorados con unos lazos afeminados que tienen un aspecto obsceno junto a tanta musculatura. Los caballos balancean la cabeza al caminar, un poco como las palomas. Son conducidos en los ya familiares círculos concéntricos por sus dueños, hombres barrigudos con trajes marrones y corbatines. Guiados por las órdenes herméticas del sistema de megafonía, los propietarios hacen que sus animales emprendan un estruendoso medio galope, cogiéndolos de las bridas y corriendo justo debajo de sus cabezas, con las tripas dando botes (las de los hombres). Los cascos de los caballos levantan terrones del suelo cuando corren, de forma que es como si lloviera tierra varios metros por detrás de los mismos. Cuando corren tienen un aspecto mítico. Tienen unos cascos gigantes y negros, con estrías brillantes producidas por la edad como los anillos de la cepa de un árbol.

Produce cierto alivio no ver compradores del ramo de la comida rápida en la tribuna esperando la subasta. Como en el caso de las vacas, no obstante, una joven miss con tiara preside el acto desde un trono engalanado de flores. No está claro de quién se trata: Miss Carne de Caballo de Illinois resulta poco verosímil, igual que Miss Caballo de Tiro de Illinois (aunque sí hay una Reina Porcina de Illinois de 1993).

15-8, 9:30 h. El sol en plena erupción, la temperatura ronda los 32º, los charcos y el aire intentan evaporarse pero el aire ya está bastante cargado de humedad. Por aquí flotan todos los olores conocidos. La sensación general es como estar en el interior de un sobaco. Vuelvo a estar en la gigantesca carpa McDonald’s, en un extremo, presidida por el titánico payaso hinchable. (¿Por qué no hay carpa de WalMart?) Hay una multitud considerable en las gradas situadas a un lado de la pista de baloncesto y en varias hileras de sillas plegables al otro lado. Son las Finales de Revoleo de Bastones del Estado de Illinois. Un altavoz metálico empieza a emitir música disco y empiezan a entrar niñas en la carpa desde todas direcciones, revoleando y retozando con vestidos de colores vivos. Una sinfonía de cremalleras se oye en las gradas y las sillas cuando las cámaras de vídeo son desenfundadas a docenas, y me doy cuenta de que estoy solo en medio de un millar de padres.

Las categorías y divisiones barrocas, tanto en equipos como en solitario, van de los tres años (!) a los dieciséis, con significantes epitéticos; por ejemplo, las niñas de

cuatro años componen la división Azúcar y Especias, etcétera. Estoy en una silla en la primera fila (en el lado donde pega el sol) detrás de las jueces de la competición, presentadas como el «equipo universitario de revoleadoras de la Universidad de Kansas» (¿por qué de Kansas?). Se trata de cuatro rubias platino que sonríen un montón y hacen enormes globos de chicle de color uva.

Los equipos de revoleadoras vienen de poblaciones distintas. En Mount Vernon y Kankakee parecen abundar las revoleadoras. Los vestidos de lycra de las revoleadoras, de un color distinto para cada equipo, son tan ajustados como una capa de pintura y muy cortos en las piernas. Las entrenadoras son mujeres adustas, bronceadas y de aspecto ágil, que claramente fueron revoleadoras alguna vez, con la gloria ya muy lejana y un aspecto grave. Todas llevan una tablilla con sujetapapeles y un silbato. El espectáculo se parece un poco al patinaje artístico. Los equipos ejecutan coreografías, todas con un título y una melodía adscrita de música disco o de película, llenas de maniobras compulsivas de revoleo de bastones con nombres muy técnicos. Una mamá que está a mi lado va identificando las figuras en lo que parece casi una carta astral, y no está de humor para explicarle nada a un espectador de revoleo novato como yo. Las coreografías son muy complicadas y los comentarios jugada a jugada del locutor están casi codificados. Lo único que puedo determinar con seguridad es que he ido a parar al espectáculo más peligroso para los espectadores de toda la Feria. Los bastones perdidos salen disparados silbando terroríficamente. Las niñas de tres a cinco años no son tan peligrosas, aunque se pasan la mayor parte del tiempo recogiendo bastones caídos y tratando de volver a colocarse en su sitio —los padres de las revoleadoras propensas al fallo sueltan aullidos de furia desde las gradas mientras las entrenadoras mastican chicle con gesto lúgubre—, pero las chicas más pequeñas no suponen un peligro real para nadie, aunque una de las jueces recibe un bastonazo en el caballete de la nariz por parte de una de las niñas de la división Azúcar y Especias y tiene que recibir ayuda de la carpa.

Pero cuando las chicas de siete y ocho años salen a la pista para ejecutar una serie de «Medleys de las Fuerzas Armadas» (llevan vestidos de lycra con charreteras y gorras de oficiales y los bastones al hombro como si fueran M-16), los bastones perdidos empiezan a salir remolineando hacia el techo de la carpa, hacia las paredes y hacia el público con mucha fuerza. Un hombre de mi misma fila recibe un golpe en el plexo y se derrumba en su silla metálica con un estruendo horroroso. Los bastones (uno caído que recojo lleva la inscripción LONGITUD REGLAMENTARIA) tienen tapones blancos de goma en los extremos, pero son de esa goma dura, y los bastones no son precisamente ligeros. No me parece accidental que las porras de los policías también se llamen bastones de servicio.

Físicamente, incluso dentro de un mismo equipo, hay incongruencias marcadas de tamaño y desarrollo. Hay una chica de nueve años que es varias cabezas más alta que

su compañera y las dos están intentando hacer un número a dúo que requiere pasarse un bastón varias veces entre ambas, lo cual termina resultando en la destrucción de una bombilla de una de las lámparas colgantes de la carpa y la lluvia de cristales sobre una parte de las gradas. Muchas de las revoleadoras más jóvenes parecen anoréxicas o gravemente enfermas. No hay revoleadoras gordas. El cumplimiento de esta norma antiendomórfica es probablemente interior: una persona gorda solamente tiene que mirarse una sola vez vestida con un vestido ajustado de lycra con lentejuelas para abandonar de una vez por todas toda ambición en el mundo del revoleo.

Irónicamente, son las maniobras fallidas las que le permiten a uno ver cómo funciona realmente el revoleo de bastones (que para mí siempre ha tenido algo de prestidigitación y ocultismo) en términos de mecánica. El secreto no parece ser tanto revolear como hacer girar el bastón sobre los nudillos mientras los dedos de debajo se retuercen y se contorsionan furiosamente por alguna razón, quizá proporcionar fuerza de torsión. De alguna parte viene una energía cinética importante, está claro. Una maniobra semejante al gesto de sacar un arma de una cartuchera imaginaria provoca que un bastón salga disparado y golpee a una mujer corpulenta en la rótula con un ruido metálico seco. El marido le pone la mano sobre el hombro mientras ella se sienta, muy rígida y lívida, con los ojos desorbitados y la boca convertida en una raya horizontal de color blanquecino. Echo de menos a la buena de Compañera Nativa, que es de esas personas capaces de trabar conversación incluso con esa mujer bastoneada.

Un equipo de chicas de diez años de la categoría Galleta de Jengibre tienen colitas de conejo de algodón en el trasero de sus vestidos y unas orejas rígidas de papel maché y son unas revoleadoras expertas. Un equipo de chicas de once años de Towanda hace una coreografía apasionada a modo de tributo a la Operación Tormenta del Desierto. En la mayoría de las actuaciones hay un tono ultrafemenino y relamido o bien un aire recio y militar; poca cosa en medio. A partir de los doce años —un equipo con vestidos negros de lycra que parecen leotardos sacados de viejas fotos eróticas—, hay, me temo, una sexualidad obvia que empieza a resultar incómoda. Ya se puede ver a algunas chicas de dieciséis debajo de las canastas de baloncestos haciendo pequeños revoleos y aperturas de piernas a modo de calentamiento, y constituyen un espectáculo lo bastante inquietante como para hacerme desear que hubiera una copia de la normativa criminal del estado a mano. También resulta inquietante el hecho de que en el asiento vacío junto al mío haya un arma, un fusil, con aspecto de ser de verdad, con la culata de madera blanca, que tal vez sea efectivamente de verdad, parte de una próxima coreografía marcial o quién sabe, y que ha estado ahí abandonado por su propietario desde que empezó la competición.

Curiosamente, son las coreografías ultrafemeninas relamidas las que provocan

víctimas graves. Un papá que estaba de pie en las gradas superiores mirando por un visor Toshiba recibe un bastonazo como un tomahawk directamente en la entrepierna y se desploma encima de alguien que se está comiendo una Tarta Tornado, de forma que tienen que recoger los pedazos varias filas por debajo y hay que hacer una pausa prolongada en la actuación, durante la cual levanto mi campamento —manteniéndome alejado de las chicas de dieciséis años que hacen calentamientos en la cancha de baloncesto—, y mientras dejo atrás la última fila un último bastón pasa remolineando salvajemente por encima de mi hombro y rebota en el muslo inflable del gran Ronald.

15-8, 11:05 h. Por desgracia, cierta publicación chic de la Costa Este no consigue obtener impresiones periodísticas del Seminario sobre Serpientes de Illinois, la Demostración de Aves de Presa del Medio Oeste, el Concurso de Llamadas al Marido y algo que la *Guía para los medios* llama «el Certamen Clásico de Mugidos Célebres» —todas ellas visitas obligadas—, porque están en avenidas adyacentes a la carpa de Comidas y Postres, y solamente la idea abstracta de que me ofrezcan otro trozo de Pastel con Tres Capas de Seda de Chocolate provoca latidos de dolor en el bulto que todavía tengo en la parte izquierda del abdomen. De forma que ahora estoy a cinco acres y a seiscientas casetas de comida de distancia de las visitas obligadas del mediodía, sumido en la lenta marea de gente que entra en el Edificio de Ferias Comerciales.

Había planeado saltarme el Edificio de Ferias Comerciales, pensando que estaría lleno de cosas como demostraciones de renovado de muebles caseros y maquetas futuristas del centro de Peoria. No tenía ni idea de que había… *aire acondicionado*. Ni de que aquí hay una Feria Estatal de Illinois completamente diferente con sus propios profesionales y patrones. No solamente es que aquí dentro no haya profesionales agrícolas ni empleados de las atracciones. El sitio está abarrotado de gente a la que no he visto literalmente en ninguna otra parte de la Feria. Es un mundo y una fiesta cerrada, autosufíciente: el cuarto Nosotros de la Feria.

El Edificio de Ferias Comerciales es una construcción enorme y cerrada parecida a un centro comercial, con una temperatura constante de 27º gracias al aire acondicionado, el suelo de cemento y un piso elevado de madera. Cada centímetro del interior de este sitio está dedicado a la publicidad y el comercio de alguna forma especial y chabacana. Nada más entrar por el enorme Acceso Este un hombre con micrófono de diadema está cortando un pedazo de madera y luego un tomate, de pie sobre una tarima en una caseta que dice «CorteFácil», pregonando unas imitaciones ANUNCIADAS EN TELEVISIÓN de los cuchillos Ginsu. Justo al lado hay una caseta que ofrece tarjetas de identidad personalizadas para mascotas. Otra tiene el infame

Encendedor Mágico de los anuncios de venta por correo, que enciende automáticamente los aparatos domésticos cuando das una palmada (advertencia: pero también, según descubro, cuando toses, estornudas o te sorbes la nariz). Las casetas se suceden, atestadas por un público de credulidad desgarradora. El ruido en el Edificio de Ferias Comerciales es apocalíptico y produce unos ecos complejos, ahogados por el ruido de los niños llorando y el rugido de los ventiladores del techo. Un gran porcentaje de las casetas muestran indicios de haber sido montadas de forma apresurada y tienen letreros que dicen ANUNCIADO EN TELEVISIÓN en colores chillones. Los vendedores de las casetas están todos subidos en tarimas; todos tienen micrófonos de diadema, altavoces con amplificadores incorporados y unas voces televisivas graves y neutras.

Resulta que estos vendedores con franquicia para ferias comerciales, de forma parecida a los empleados de la empresa de atracciones Blomsness (cualquier comparación con estos hace que los vendedores enseñen los colmillos), se pasan el verano yendo de una feria estatal a otra. Un joven que está haciendo una demostración de LIMPIARRAPID: UN CONCEPTO TOTALMENTE NUEVO EN LIMPIEZA, está absolutamente convencido de encontrarse en Iowa.

Hay una caseta bordeada de luces de neón que vende algo llamado ASPIRADOR ARCO IRIS, un aspirador cuya innovación consiste en que tiene agua en el depósito en lugar de una bolsa, y, además, el depósito es de plexiglás transparente, de forma que se puede ver con claridad cuánta suciedad está siendo absorbida del trozo de moqueta de muestra. Hay gente con pantalones de poliéster y/o zapatos ortopédicos apiñada en triple fila alrededor de esta caseta, emocionados, pero lo único que a mí se me ocurre es que esa cosa parece la pipa para fumar droga más grande del mundo, incluso en el color del agua. Un olor predeciblemente intenso rodea la caseta de Artículos de Cuero del Sudoeste. Lo mismo pasa con la caseta de Equipaje Envejecido de Cuero (¿no se habrán equivocado con el orden de las palabras?). Ni siquiera he recorrido la mitad de una de las alas de la planta principal. En el piso elevado hay todavía más casetas. Una caseta ofrece esferas de reloj sobreimpresas encima de pinturas barnizadas hiperrealistas de Jesucristo, John Wayne y Marilyn Monroe. Otra caseta ofrece evaluaciones computerizadas de la postura de uno. Muchos de los vendedores con micrófonos de diadema son de mi edad o más jóvenes. Cierto toque ligeramente peripuesto en su aspecto sugiere un pasado en escuelas religiosas. Se está lo suficientemente fresco aquí dentro como para que una camisa empapada de sudor pase a estar fría y húmeda. Un vendedor recita el discurso promocional del SUPERMUSLIFICADOR de la señora Suzanne Somers mientras una mujer con leotardos permanece tumbada de lado sobre el mostrador de cartón-madera haciendo una demostración del producto. Me paso casi dos horas en el Edificio de Ferias Comerciales y siempre que miro a la pobre mujer sigue probando el

SUPERMUSLIFICADOR. La mayoría de los vendedores de la Feria Comercial no quieren contestar preguntas y se quedan mirándome con cara inexpresiva mientras tomo notas en mi bloc de Barney. Pero la mujer del SUPERMUSLIFICADOR —amigable, charlatana, violentamente bizca y en excelente forma (comprensible)— me informa de que le dan una hora para comer a las 14:00, pero tiene que volver a tumbarse de lado hasta que la Feria cierra a las 23:00. Le comento que debe de tener unos muslos colosales a estas alturas y ella me muestra cómo su pierna, al golpearla con los nudillos, hace un ruido parecido a una barandilla. Los dos nos reímos un rato hasta que finalmente el vendedor la obliga a pedirme que me largue.

La caseta de Dulce de Leche con Extra de Manteca y Teteras de Cobre tiene un aire acondicionado fresco y vigorizante. Por ocho dólares y medio uno puede conseguir algo llamado Análisis de Grasas mediante Inmersión Corporal Completa. Una empresa llamada CompuVac Inc. ofrece un Análisis Computerizado de la Personalidad por un dólar y medio. El panel de mandos del ordenador de esa caseta es un trasto alto, lleno de luces parpadeantes y bobinas de cinta magnética, como los ordenadores de las películas viejas y malas de ciencia ficción. El análisis de mi personalidad, una cinta de papel que sale como una lengua de una ranura con una luz roja, dice: «La valentía de su naturaleza está contra-compensada por el miedo a emprender riesgos» (*sic*). La sospecha de que hay un tipo agachado debajo del panel parpadeante que hace salir por la ranura esas cintas al estilo de los mensajes de las galletas de la suerte me resulta abrumadora pero imposible de verificar.

Cabina tras cabina. Un Xanadú de ordinariez. Ignotos enseres de cocina antiadherentes. LIMPIAMOS SUS GAFAS GRATIS. Una caseta con esponjas anticelulíticas. Más helado futurista DIPPIN DOTS. Una mujer con correas de velcro en los zapatos saca tinta de pluma estilográfica de un mantel de lino con un quitamanchas que parece una barra de labios cuyo letrero dice ANUNCIADO EN «DESCUBRIMIENTOS ASOMBROSOS», un espacio de publirreportajes emitido a altas horas de la madrugada del que soy bastante fan. Por nueve dólares con noventa y cinco, una caseta de contrachapado te saca una foto y sobreimprime tu cara en un póster de «Se busca» del FBI o en la portada de un *Penthouse*. Una caseta que dice DESAPARECIDOS DE GUERRA: TRAIGÁMOSLOS DE VUELTA, atendida por mujeres jugando a juegos infantiles de cartas. Una caseta antiabortista llamada LOS SALVAVIDAS que te atrae con dulces gratis. Cuadros hechos con arena. Arte hecho con cintas rasgadas. Ventanas de doble hoja con aislamiento térmico. Una caseta indescriptible que anuncia AVANCES TECNOLÓGICOS EN TIJERAS ROTATORIAS PARA LOS PELOS DE LA NARIZ, con otro letrero que dice (no les engaño) «No se arranque los pelos de la nariz, puede causarle una infección». Dos casetas distintas para cartas coleccionables de temática deportiva: «Una de las Inversiones más Ventajosas de los noventa». Y, escondida detrás de una curva de la elipse del piso elevado, sí: pinturas sobre terciopelo negro, incluyendo

varias de Elvis en posturas pensativas.

Y la gente se compra estas cosas. Los productos extraordinarios de la Feria Comercial van dirigidos a un tipo de persona del Medio Oeste que yo ya había olvidado. Por alguna razón, no me había dado cuenta de la ausencia de estas personas de las avenidas y las exhibiciones. Esto no solamente va a resultar típico de la Costa Este sino también elitista y altanero. La comunidad especial de compradores que hay en el Edificio de Ferias Comerciales son un subtipo del Medio Oeste conocido comúnmente aunque de forma poco amable como Catetos de Centro Comercial. Un poco más al sur formarían cierta clase periférica de la Escoria Blanca. Los Catetos de Centro Comercial tienden a padecer sobrepeso, a llevar ropa de poliéster, a tener cara de mala leche e ir cargando con niños de mirada vidriosa e infeliz. Sus tupés son del tipo cuadrado y brillante más obvio y conmovedor, y el maquillaje de las mujeres suele ser chillón y a menudo estar aplicado asimétricamente, dando a muchas de las caras femeninas cierto aspecto demente. Tienen voces estridentes y hablan en tono cortante a sus familias. Son de esos a los que ves pegando una bofetada a sus hijos en las cajas del supermercado. Trabajan en sitios como el Kraft de Champaign o el A. E. Staley de Decatur y no saben que en la lucha profesional hay truco. Fui al instituto con Catetos de Centro Comercial. Poseen armas de fuego pero no practican la caza. Aspiran a poseer teléfonos móviles. Leen el *Star* sin asomo de desprecio y tienen papel higiénico con chistes soeces impresos. Algunos de estos tipos pueden echar un vistazo a la competición de fuerza de los tractores o a la carrera del U.S. Auto Club, pero la mayoría no se mueven de la Feria Comercial. Han venido para esto. Les importan una soberana mierda las exhibiciones de motores de etanol o las atracciones de feria con esos asientos donde cuesta tanto embutir el culo. La agricultura se la suda. Y el gobernador Edgar es maricón: lo han oído en el programa de Rush. Caminan pesadamente de arriba abajo, con aspecto malhumorado y perplejo, como si estuvieran seguros de que lo que han venido a ver tiene que estar por aquí en alguna parte. Ojalá la Compañera N. estuviera aquí; tiene opiniones muy citables sobre el tema de los Catetos de Centro Comercial. Una chica gorda con tatuaje y un bebé con muchos pañales lleva una camiseta que dice: ADBERTENCIA: ACELERO DE CERO A CACHONDA EN 2½ BIRRAS.

¿Alguna vez se han preguntado de dónde sale esa clase tan especial de camisetas sin gracia? Esas que dicen cosas como CACHONDA EN 2½ BIRRAS o PROCESAD AL PRESIDENTE CLINTON… ¡Y A SU MARIDO TAMBIÉN! Misterio resuelto. Vienen de las ferias comerciales estatales. Aquí mismo, en la planta principal, hay una caseta gigantesca, más bien una bodega abierta, con camisetas, insignias de madera contrachapada y orlas para matrículas de coche, todo ello para este subtipo, doy fe. Esta caseta parece crucial. El pliegue más sórdido del vientre del Medio Oeste. El Lascaux de cierta mentalidad rural. «Con cuarenta años no eres viejo… SI ERES UN ÁRBOL», «Jubilado:

no más preocupaciones, no más pagas» y «Yo lucho contra la pobreza… ¡TRABAJO!». Como pasa con las tiras cómicas del *New Yorker*, todos los mensajes de las camisetas muestran una semejanza misteriosa. Muchos sirven para identificar al portador como parte de cierto grupo y de paso felicitar a ese grupo por su dinamismo sexual: «Los cazadores de mapaches lo hacen toda la noche», «Las peluqueras lo masajean hasta ponerlo tieso» y «Ahórrate el caballo: monta al vaquero». Algunos dan por sentada cierta relación de agresividad extraña entre el portador de la camiseta y su lector: «Nos llevaríamos mejor… si fueras una CERVEZA», «No me empujes a la tentación… YA CONOZCO EL CAMINO» y «¿Qué parte de NO es la que no entiendes?». Hay algo complejo e imperioso en el hecho de que esos mensajes no sean simplemente dichos sino que se llevan *puestos*, como un emblema o una acreditación. El mensaje elogia de alguna forma al que lo lleva puesto, y a su vez el que lo lleva refrenda el mensaje al ponérselo sobre el pecho, lo cual a su vez se supone que refrenda al portador como una persona con un ingenio atrevido y descarado. También se supone que convierte al portador en un Individuo, la clase de persona que no solamente realiza sino que lleva puesta una Declaración Personal. Lo depresivo es que las declaraciones de las camisetas no solamente están preimpresas y producidas masivamente, sino que son tan estúpidas y tienen tan poca gracia que sirven para emplazar de lleno al portador en ese grupo enorme y desafortunado de gente que piensa que esos mensajes no solamente son individuales, sino también divertidos. Todo es tremendamente complicado y deprimente. La mujer del mostrador de la caseta parece una yippie de 1968 pero tiene una cara de pocos amigos como las de los empleados de las atracciones y me pregunta por qué estoy aquí de pie memorizando camisetas. Lo único que se me ocurre decirle que la palabra ADBERTENCIA en la camiseta de las 2½ birras está mal escrita. Y ahora sí me siento realmente como un esnob de la Costa Este, haciendo juicios y postulando teorías semióticas sobre esta gente que lo único que quieren de la vida es un republicano en la Casa Blanca y un Elvis de terciopelo negro sobre la repisa de formica de la caravana donde viven. No hacen daño a nadie. Un tercio de la gente con la que fui al instituto deben de llevar ahora estas camisetas, y con orgullo.

Y me estoy olvidando de mencionar la otra red de comercio del Edificio de Ferias Comerciales: las casetas religiosas. El evangelismo popular del Medio Oeste. Una economía del espíritu. No es tu dinero lo que quieren. Una caseta de la Iglesia de Dios ofrece un test informático sobre la Biblia. Su ordenador se parece al de CompuVac. Acierto dieciocho preguntas de veinte en el test y me invitan a pasar detrás de una cortina de gamuza para llevar a cabo «una exploración de fe interpersonal», a lo que yo respondo que no, gracias. Los vendedores convencionales se llevan bien con los baptistas y los judíos Por Jesucristo que ocupan las casetas adyacentes. Todos van de un lado a otro riendo y haciendo bromas. El tipo de

CortaFácil lleva todas las verduras que va cortando a la caseta de LOS SALVAVIDAS, que las colocan junto a los dulces. La caseta religiosa que da más miedo está junto al Acceso Oeste, donde algo llamado Iglesia Triunfante de la Fe del Pacto ha colgado una pancarta enorme que pregunta ¿CUÁL ES LA ÚNICA COSA QUE HAY EN EL PARAÍSO Y QUE HA SIDO HECHA POR LOS HOMBRES? Yo me paro a pensar, pero eso equivale a la muerte instantánea cuando uno está rodeado de iluminados, porque una mujer de cejas pobladas y sin pechos sale como una flecha de la caseta y entra en mi espacio personal. «¿Te rindes? —me pregunta—. ¿Te rindes o qué?» Yo le digo que prefiero adivinarlo. Ella me mira muy fijamente, pero su mirada parece extrañamente ausente, como si estuviera mirando *mis ojos* en lugar de estar mirándome *a mí* a los ojos. ¿Cuál es la única cosa que ha sido hecha por los hombres?, pregunto. Ella se lleva un dedo a la palma de la mano y hace un gesto como de meter y sacar. ¿Se refiere al coito? (No llego a decir «coito» en voz alta.) «Solamente una cosa —dice ella—. Los agujeros en las manos de Cristo», y hace el gesto de clavarse el dedo en la palma. Pero ¿acaso no sabe todo el mundo ya que los romanos crucificaban a la gente clavándolos por las muñecas porque la carne de las palmas no aguanta peso? Pero ahora ya me he dejado engatusar para empezar a conversar, y la mujer me agarra del brazo y me lleva al mostrador de su caseta. «Ahora mira aquí un segundín», dice. Me agarra del brazo con las dos manos. Siento que se me encoge el estómago; fui programado desde la infancia para saber que acabo de cometer un error. Un niño del Medio Oeste hijo de profesores universitarios aprende pronto a evitar a estos cristianos rurales ansiosos de mirada extraña que intentan abordar tu espacio personal, a decir «No me interesa» y «No, gracias» a sus folletos mimeografiados y a no hacer caso a los misioneros que se ponen en las esquinas de las calles como si fueran mendigos de Nueva York. He cometido un error. La mujer prácticamente me empuja sobre el mostrador de la Iglesia de la Fe del Pacto, un cajón de madera fina de roble, la mar de grande, con un letrero apoyado: «¿Dónde estarás TÚ cuando tengas ESTE aspecto?». «Echa una miradita ahí dentro.» El cajón tiene un agujero en la parte superior. Dentro del cajón hay un cráneo humano. Estoy casi seguro de que es de plástico. La iluminación del interior es engañosa. Pero estoy casi seguro de que el cráneo no es de verdad. Llevo un minuto sin coger aire. La mujer me mira un lado de la cara. «La cuestión es si estás seguro», dice. Intento que mi gesto de incorporarme continúe de forma automática con un movimiento de alejamiento. «¿Estás *seguro* al cien por cien?» Encima de nuestras cabezas, en el piso elevado, la mujer del SUPERMUSLIFICADOR continúa tumbada de lado, con la cabeza apoyada en el brazo, sonriendo y mirando al vacío con sus ojos bizcos.

15-8, 13:36 h. Estoy sentado sobre un taburete tambaleante viendo la Competición de

Clogging de Illinois en un Salón de Bailes abarrotado de profesionales agrícolas y a más de 38º de temperatura. Hace una hora que llegué con la intención de entrar un momentito y hacerme con una botella de refresco camino de la Competición de Fuerza de Tractores y Camiones. A estas horas la Competición de Fuerza ya debe de estar terminando y dentro de media hora empieza la carrera automovilística sobre tierra batida del U.S. Auto Club, para la que ya he reservado una entrada. Pero no puedo apartarme de la escena que está teniendo lugar aquí. Esto es con diferencia lo más divertido y emocionalmente intenso que hay en toda la Feria. Corran sin demora al espectáculo de *clogging* más cercano a su casa.

Me había imaginado que vería tipos atolondrados a lo Jed Clampett con sombreros raídos y botas claveteadas aullando, zapateando y etcétera. El *clogging*, baile de origen escocés-irlandés y típico de los Apalaches, sí que creo que requería antiguamente zuecos, botas y zapateo. Pero hoy día el *clogging* se ha mezclado con el baile de cuadrillas y el *honky-tonk boogie* para convertirse en una especie de variante rural del claqué con una sincronización complejísima y absolutamente emocionante.

Hay equipos de Pekin, Leroy, Rantoul, Cairo y Morton. Todos llevan a cabo tres números. La música es country rápido o pop bailable con ritmo de cuatro por cuatro. Todos los equipos tienen de cuatro a diez bailarines. El 75% son mujeres. Hay pocas mujeres que tengan menos de treinta y cinco años y menos todavía que pesen menos de ochenta kilos. Son madres rurales, chavalas de mejillas rubicundas con el pelo mal teñido y hermosas piernas robustas. Llevan tops y faldas hasta media pierna típicas del Medio Oeste, con múltiples capas de enaguas con vuelo debajo. De vez en cuando se agarran puñados de tela y se levantan las faldas como bailarinas de cancán. Cuando hacen esto gritan «yeeepa» o «wooopa», según les dicte el espíritu. Los hombres tienen todos el pelo ralo y caras rurales rasposas y sus piernas flacas son borrones encauchados. Las camisas del Oeste de los hombres tienen ribetes de cordones en el pecho y los hombros. Los equipos están coordinados por colores: azul y blanco, negro y rojo. Los zapatos blancos que llevan todos los bailarines parecen zapatos de golf con tapetas metálicas atornilladas.

La música de los números va desde los siempre joviales Waylon Jennings y Tammy Wynette hasta Aretha Franklyn, Miami Sound Machine y «America» de Neil Diamond. Los números tienen algunos pasos estándar de claqué: barrido, vuelo y zapateo en formación lineal. Pero es un baile más rápido, sostenido y coreografiado hasta el más pequeño giro de muñeca. Los genes del baile de cuadrillas se pueden apreciar en las posturas erguidas y los hombros tiesos sobre la pista, una especie de tendencia floralmente envolvente en la coreografía, parte de la cual incluye los paseíllos del baile de cuadrillas. Pero es un baile adrenalínico, a ritmo de mezedrina y agotador para el espectador porque se te mueven los pies. Y es erótico de una forma que hace que la MTV parezca recatada. Los pies de los bailarines del *clogging* van

demasiado deprisa para ser vistos, es cierto, pero todos zapatean exactamente al mismo ritmo. Un número típico hace algo así como *ta*tatata*ta*tatata*tatata*. Sobre ese ritmo básico se ejecutan variaciones barrocas. Cuando giran o levantan las piernas, la ausencia de zapateo durante dos compases le añade complejidad al esquema rítmico.

El público está apretujado en el extremo de la pista portátil de madera. Los equipos se componen mayoritariamente de parejas casadas. Los hombres son flacos como barandillas o bien les cuelgan barrigas enormes. Hay un par de hombres que son bailarines expertos a lo Fred Astaire, pero en general son las mujeres las que dominan la pista. Los hombres muestran sonrisas invariablemente luminosas, pero el aspecto de las mujeres es orgásmico. Tienen un aspecto completamente serio, transfigurado. Sus «yeepas» y «woopas» son involuntarios, puras exclamaciones. Resultan excitantes. El público sigue el ritmo hábilmente con sus palmadas y grita «woopa» cuando lo hacen las mujeres. Casi todos estaban en los espectáculos agrícolas y ganaderos, con sus camisas de franela, sus pantalones caqui, sus gorras de visera y sus pecas. Los espectadores están empapados de sudor y extremadamente felices. Sospecho que este es el momento culminante para la comunidad agrícola, la única oportunidad de descocarse un poco mientras sus animales dormitan en medio del calor. Las transacciones psíquicas entre los bailarines de *clogging* y la multitud parecen representativas del conjunto de la Feria: una cultura que habla consigo misma y que presenta sus credenciales para ser inspeccionadas. Se trata de un Nosotros rural más pequeño y especializado: granjeros de alubias, corredores de herbicidas, patrocinadores del Club Four-H y gente que conduce camionetas porque lo necesita de verdad. Comen comida no procedente de la Feria y sacada de cestas cerradas herméticamente, beben cerveza y gaseosa, marcan el compás perfectamente con los pies y ponen la cabeza en el hombro de sus vecinos para gritarles al oído mientras los bailarines giran y salpican de sudor al público.

No hay negros en la Sala de Baile. Los niños rurales más pequeños ponen unas caras de asombro y perplejidad como si no supieran que su propia raza era capaz de bailar así. Tres parejas casadas de Rantoul, vestidas con trajes del Oeste de cuerpo entero del color del carbón, tejen una filigrana increíble de claqué de alta velocidad al ritmo de «R-E-S-P-E-C-T», de Aretha Franklyn, y en la sala no hay el menor asomo de ironía racial. Esta gente se ha adueñado enfáticamente de la canción. Esta versión de los años noventa del *clogging* tiene un componente amenazadoramente blanco, una especie de corte de mangas a Michael Jackson y MC Hammer. Hay cierta atmósfera en la sala, no racista pero agresivamente blanca. Es la misma atmósfera que en muchos eventos públicos del Medio Oeste rural. No es que si entrara una persona negra la fueran a tratar mal; es más bien que a una persona negra nunca se le ocurriría venir aquí.

Apenas puedo sostener el bloc para escribir mis impresiones periodísticas de lo

mucho que retumba el suelo bajo el zapateo de tantas botas y zapatillas deportivas. El tocadiscos está pasado de moda y los altavoces son cutres y todo suena de maravilla. Hay dos niñas jugando a la taba bajo la mesa junto a la que estoy. Dos de las comadres bailarinas de Rantoul son gordas pero tienen unas piernas fantásticas. ¿Quién podría practicar tanto baile como ellas y seguir siendo gordo? Creo que las mujeres del Medio Oeste rural son congénitamente corpulentas. Pero esta gente bailando el *clogging* lo *borda*. Y lo hacen en masa, de forma colectiva, sin ese exhibicionismo narcisista y jactancioso de los grandes bailarines en los clubs de rock. Se cogen de las manos, giran los unos alrededor de los otros en un sentido y en el otro, zapateando como locos, con los torsos erguidos en gesto casi ceremonioso, como si solamente estuvieran unidos de forma incidental al borrón que son las piernas. Y no paran. No me puedo levantar del taburete. Cada equipo que sale parece el mejor de todos. Entre el público del otro lado de la pista veo al viejo criador de pollos, el que odia a los empleados de las atracciones y tiene la cartera electrificada. Todavía lleva su gorra promocional avícola y hace un megáfono con las manos para gritar «wooopa» junto con las mujeres, inclinándose hacia delante en su triciclo motorizado geriátrico, meneando el cuerpo como si estuviera zapateando al compás de la música mientras sus botas negras permanecen inmóviles en sus soportes.

15-8, 16:36 h. Intento llegar corriendo al Estadio Central, atrapado entre la multitud de la avenida central tras dejar atrás Comidarama. Me estoy comiendo una salchicha rebozada de maíz cocinada en 100% aceite de soja. Oigo los ruidos de los motores parecidos a avispones de la carrera de cien vueltas del U. S. Auto Club, que debe de haber empezado hace mucho rato. Una humareda de tierra flota sobre el Estadio Central. El murmullo lejano y metálico del locutor del sistema de megafonía. La salchicha tiene un sabor muy fuerte a aceite de soja, que a su vez sabe como a aceite de maíz filtrado a través de una toalla vieja de hacer deporte. Las entradas para la carrera tienen el precio obsceno de trece dólares y medio. En la tienda de McDonald’s *continúa* el campeonato de revoleo de bastones. En el Escenario Lincoln está tocando una banda llamada Captain Rat and the Blind Rivets, y a medida que la multitud avanza por la avenida veo gente bailando en el interior. Tienen un aspecto abigarrado, arrítmico y gris, con su aburrido estilo moderno aprendido de la Costa Este, encerrados en sí mismos en lugar de extravertidos, sin tocar a sus compañeros. La gente que no baila ni siquiera los mira, y después del *clogging* todo parece inenarrablemente solitario y entumecido.

15-8, 16:45 h. El nombre oficial de la carrera es Carrera Automovilística de Velocidad Memorial William «Wild Bill» Oldani A 100 Vueltas del Circuito del

Campeonato Tru' Value de la Serie Silver Crown Patrocinada por Valvoline y el U.S. Auto Club. El Estadio Central tiene nueve mil ochocientos asientos y está abarrotado. La carrera ya se está terminando. El letrero eléctrico que hay en la pista dice VUELTA 92. El tablero dice que va ganando el número veintiséis, pero su coche negro y verde con la inscripción SKOAL va en medio del pelotón. Por lo visto lleva varias vueltas de ventaja a los demás. La multitud se compone básicamente de hombres, muy bronceados, fumando, con bigotes y gorras promocionales de asociaciones automovilísticas. La mayoría de los espectadores llevan tapones en los oídos; los expertos de verdad en este tipo de cosas llevan esas orejeras enormes con filtros para el ruido que lleva la gente que trabaja en los aeropuertos. El programa de diecisiete páginas es casi indescifrable. Hay cuarenta y nueve o cincuenta coches, llamados Pro Tierra o Silver Crown, y básicamente son *go-carts* del infierno, con chasis de derby pacotillero y neumáticos gigantescos de coche trucado, con marañas resplandecientes de tubos y alerones saliendo por todas partes y bultos descaradamente fálicos en la parte delantera, donde sospecho que están los motores. Todo lo que sé sobre carreras automovilísticas se puede escribir con un rotulador permanente sin tinta en la boca de una botella de Coca-Cola. El programa dice que estos modelos de coches eran los que corrían en los años cincuenta en Indianápolis. No está claro si se refiere a esos coches en concreto, o este tipo de coches, o qué. Los coches tienen las cabinas abiertas y llenas de correas y barras metálicas; los pilotos llevan cascos del mismo color que los coches, con máscaras blancas como de esquiadores para protegerse de la polvareda asfixiante. Hay coches de todos los colores. La mayoría parecen estar patrocinados por Skoal o Marlboro. Los empleados de los boxes vestidos de blanco quirúrgico van al borde de la pista y ondean órdenes herméticas escritas en pequeñas pizarras. El centro de la pista está cuajado de camiones, remolques, letreros eléctricos y tenderetes de la organización. De pie sobre los remolques hay mujeres con tops diminutos llenas de entusiasmo por sus corredores. Todo es muy confuso. Ciertos hechos que afirma el programa no terminan de encajar: por ejemplo, el premio para el ganador son nueve mil doscientos dólares, pero se supone que cada coche representa una inversión anual de seis cifras por parte de diversos patrocinadores. Sea lo que sea en lo que invierten, no es en silenciadores para los coches. Apenas si puedo quitarme las manos de los oídos para pasar las páginas del programa. Los coches suenan casi como aviones a reacción —ese mismo ruido de insecto— pero con un componente diesel como de cortadora de césped que se mete en la cabeza. Parte del problema es el cemento de que están hechos los asientos; otro es que las gradas se concentran en el tramo largo y recto del Estadio Central. Cuando la masa principal de coches pasa, resulta insoportable; el esqueleto duele por culpa del ruido y los oídos todavía te pitan cuando llega la siguiente vuelta. Los coches se lanzan como murciélagos locos en el tramo recto y luego frenan para tomar las curvas cerradas, con los neumáticos

traseros patinando sobre la tierra. Unos coches adelantan a otros y la gente los vitorea. En la parte inferior de mi sección de asientos un niño al que su padre sostiene por encima de la cerca de seguridad de cemento permanece rígido, mirando en dirección contraria a la carrera y tapándose los oídos con las manos con tanta fuerza que los codos le sobresalen a los lados y su cara es una mueca de dolor cada vez que pasan los coches. El niño y yo intercambiamos muecas. Una espesa capa de polvo sucio flota en el aire y lo cubre todo, también las lenguas. De pronto todo el mundo saca los prismáticos y se pone de pie al producirse un patinazo chirriante y un choque en una esquina alejada en el otro extremo de la pista; bomberos con impermeables de cuerpo entero y cascos se dirigen allí a toda prisa en sus camiones, la voz del locutor sube de tono pero continúa siendo ininteligible; un tipo con orejeras de técnico de aeropuerto se asoma al tenderete de la Organización y agita una bandera de color amarillo brillante en el aire, luego los *go-carts* reducen a velocidad de autopista y el Vehículo Liebre de la Organización (un Trans Am) sale y los guía, y todo el mundo se pone de pie y yo también. Es imposible ver nada más que un penacho de humo vertical como una cucharilla justo encima de la curva lejana; el humo de los motores es insoportable y el locutor no dice nada. La calma relativa flota en el aire mientras esperamos noticias y escruto las caras medio ocultas tras los prismáticos que me rodean, pero sigo sin tener claro qué clase de noticias estamos esperando.

15-8, 17:30 h. Diez minutos de cola para conseguir un batido del Consejo Lechero de Illinois. Hedor a asfalto oleoso sobre las avenidas recalentadas. Le pregunto a un niño que me describa el sabor de su Tarta Tornado y huye corriendo. Los oídos me siguen pitando: todo suena como si lo oyera a través de un teléfono de automóvil. Exhibición de un calabacín de ocho kilos junto al Pabellón de la Industria Agrícola. Enorme calabacín, en efecto. Varias de las señoras de la Tienda de Postres están en la Retrospectiva de Tupperware (no es broma) que hay por aquí cerca, así que me esfumo a toda prisa. En el Coliseo, el único indicio histórico del Campeonato de Fuerza de Tractores son los ideogramas de los rastros de neumáticos, montones de tierra desplazada, manchas oscuras de escupitajos de tabaco y olor a goma quemada y aceite. Dos edificios más allá, hay una exposición curiosamente no relacionada con el Orgullo Estatal, organizada por la Harley Davidson Corporation, de «Motocicletas Distinguidas». También hay una exposición de coleccionismo de postales: postales sin fin, algunas de los años cuarenta, la mayoría de cosechas, cielos encapotados con nubes de tormenta y extensiones llanas de tierra muy oscura. En una amplia carpa al lado está la «Exposición Espectacular de Deportes Motorizados», que resulta ser bastante surrealista: un montón de coches resplandecientes y de aspecto velocísimo en situación completamente estática, simplemente expuestos, con los capós levantados, las vísceras a la vista y grupos de ancianos con boina examinándolos con

intensa concentración, algunos de ellos con guantes blancos y lupas de joyero. Entre dos carpas de pequeñas empresas encuentro por casualidad el morro del camión de la «Unidad Móvil de Audiometría de Sertoma», dentro del cual una mujer con problemas de alopecia declara que sufro un exceso de decibelios pero estoy auditivamente sano. Paso quince minutos al lado y dentro de la enorme carpa del INTERVENTOR ESTATAL ROLAND BURRIS sin lograr descubrir la función de la carpa. Justo al lado, sin embargo, hay expuesto un autobús del Sistema de Autobuses de Etanol de la ciudad de Peoria. Está pintado como si fuera una enorme espiga de maíz. No sé si en Peoria hay flotas enteras de autobuses verdes y amarillos como el maíz o si se trata simplemente de un ardid publicitario.

15-8, 18:00 h. Otra vez en el aparentemente ineludible Club Mickey D. Todas las huellas de revoleadoras de bastones y espectadores caídos han sido borradas. La carpa ha sido ahora preparada para el Torneo de Boxeo «Guante de Oro» de Illinois. En la pista hay una especie de cuadrado formado por cuatro rings de boxeo. Los rings están hechos con cuerda de tender la ropa y postes sujetos al suelo con neumáticos llenos de cemento, un ring por cada división de edad: dieciséis años, catorce, doce y diez (!). He aquí otro espectáculo no muy de moda pero fascinante. Si quieren ver violencia genuina entre seres humanos vayan a un torneo del «Guante de Oro». Nada de los juegos de piernas sibaritas de los profesionales adultos ni bailes defensivos. Aquí se arrean de lo lindo en lo que son básicamente refriegas de patio de escuela con guantes de punta blanca y cascos con forma de cerebro. En las camisetas sin mangas de los boxeadores se leen cosas como «Club de Boxeo Juvenil de Rockford» y «Club de Lucha de Elgin». Las esquinas de los rings tienen taburetes para que los niños se sienten y sean atendidos por los entrenadores de sus equipos. Los entrenadores se parecen a los padres violentos de varios amigos míos de infancia: rubicundos, mal afeitados, con el cuello corto y ancho y mirada de acero, de esos tipos que juegan a bolos, miran la tele en calzoncillos y supervisan peleas ilegales. La protección bucal de un boxeador sale despedida en el ring de los catorce años, de un extremo al otro, dejando un rastro de saliva, y la multitud, alrededor de ese ring, suelta un aullido. En el ring de los dieciséis años hay un chico de Springfield, un héroe local llamado Darrell Hall, peleando contra un latino flaco e inconsistente de Joliet llamado Sullivano. Hall pesa unos nueve kilos más que Sullivano. Además, Hall se parece a los niños que me pegaban en el instituto, incluyendo el bigote incipiente y la mueca de crueldad en el labio superior. El público que rodea el ring de los dieciséis son todos amigos suyos: tipos con camisetas de marcar músculo, pantalones cortos de gimnasio universitario y pelo engominado, y chicas con petos cortados y complejos sistemas de pasadores y bandas elásticas para el pelo. Se oyen varios gritos de «¡Dale

de *hostias*, Darrell!». El latino aguanta y no se queda quieto. Alguien en esta carpa está fumando un porro, lo huelo. Los de dieciséis años boxean bien. Las luces del techo son bombillas desnudas dentro de conos metálicos que cuelgan torcidos después de la velada de revoleo de bastones. Todo el mundo está sudando a mares. Algunos espectadores miran con recelo la cajita antimosquitos que llevo. Las reencarnaciones de todas las animadoras de instituto por las que suspiré alguna vez están aquí entre el público del combate de dieciséis años. Las chicas chillan y hacen algo parecido a enmarcarse la cara en las manos cuando Darrell Hall recibe un golpe. No tengo ni idea de por qué los petos cortados han dejado de estar de moda en la Costa Este; son devastadores. El combate de los catorce años es detenido un momento para dejar que el árbitro limpie una gota de sangre del guante de un chico. Sullivano se desliza y golpea, orbitando alrededor de Hall. Hall es implacable, un boxeador encorvado y salvaje, pegado a su adversario. Hay estallidos de aire en su nariz cuando asesta un golpe. No para de intentar acorralar al latino contra la cuerda de tender. La gente se abanica con unos abanicos con mango de madera del Partido Demócrata. Los mosquitos sobrevuelan el público. Los árbitros no paran de darse palmadas en el cuello. Ha llovido con saña y este mes de agosto los mosquitos son de los malos, enormes y vagamente peludos, criados en el campo, voraces, de los que acorralan a una ternera por la noche y a la mañana siguiente el granjero encuentra a la ternera despatarrada y sangrada al estilo *kosher*. Esto sucede de verdad. Aquí hay que tener cuidado con los mosquitos (mis amigos de la Costa Este se ríen de mi temor a los mosquitos y se burlan de la cajita a pilas que llevo siempre que salgo por la noche. La encontré en un catálogo muy raro y produce un ruido como el de una libélula —alias *Odonata anisoptera*, enemiga eterna jurada de todos los mosquitos del mundo—, un suave tictac acelerado que hace que cualquier mosquito en sus cabales se muera de miedo al instante. En la calle Cincuenta y cinco Este, llevar la cajita tal vez resulte un poco neurótico; aquí, con mi figura carnosa, sudada y sobresaliendo por encima de la multitud, el tictac de mi cajita me salva algo más que el pellejo). Desde mi sitio veo también el combate entre boxeadores de diez años, una pelea salvaje entre dos niños diminutos cuyas protecciones hacen que sus cabezas parezcan demasiado grandes para sus cuerpos. Ninguno de ellos muestra interés alguno por la defensa. Las puntas de sus zapatos se tocan mientras ellos se enzarzan, golpeándose a capricho. Sus siniestros papás mastican chicle en las esquinas. A uno de los niños se le cae todo el tiempo la protección bucal. El público del combate de los dieciséis años estalla en vítores cuando el patán de Hall acierta a Sullivano con un gancho que lo hace caer de culo. Sullivano se levanta animosamente pero le tiemblan las rodillas y no se atreve a dar la cara al árbitro. Hall levanta los brazos y mira al público, revelando la ausencia de un incisivo. Las chicas delatan su formación como animadoras aplaudiendo y dando botes de forma sincronizada. Hall agita los guantes

por encima de la cabeza cuando varias chicas gritan su nombre, y uno lo puede notar en los iones del aire: Darrell Hall se va a acostar con una chica antes de que la noche se acabe.

El termómetro digital que el dios Ronald tiene en su enorme mano izquierda dice que la temperatura es de 34º y son las 18:15 h. Detrás de él nubes enormes y ominosas parecidas a cucharadas de helado de café con leche se amontonan en el flanco oeste del cielo, pero el sol sigue dominando en lo alto. Las sombras de la gente sobre la avenida se vuelven alargadas. Hemos llegado a esa parte del día en que los niños sufren crisis de llanto por culpa de lo que sus padres llaman ingenuamente agotamiento. Las cigarras cantan en la hierba junto a la carpa. Los boxeadores de diez años están literalmente codo con codo matándose a golpes. Es de esa clase de palizas mutuas implacables que se ven en las películas de lucha. Ahora su ring es el que tiene más público. La pelea va a ser imposible de puntuar. Sin embargo, todo se termina en un momento del segundo descanso, cuando uno de los niños, sentado en su taburete mientras su entrenador de brazos tatuados le está susurrando algo, vomita de repente. De forma prodigiosa. Sin razón aparente. Es surrealista. El vómito lo salpica todo. Los chicos y las chicas del público gritan «Iiiiiaaaa». Se pueden identificar diferentes alimentos parcialmente digeridos de las casetas de comida: tal vez esa sea la razón aparente. El boxeador indispuesto rompe a llorar. Su siniestro entrenador y el árbitro lo limpian y lo ayudan a salir del ring, de forma bastante amable. Su oponente levanta los brazos sin mucha convicción.

15-8, 19:30 h. Y en este estado cuyo origen y razón de ser es la comida, hay un importante motivo digestivo subyacente a toda la Feria de 1993. En cierta manera, todos estamos aquí para ser deglutidos. Las fauces de la entrada principal nos admiten, la multitud apretujada se mueve de forma peristáltica por un sistema complejo de avenidas, emprende complejas transferencias de dinero y energía en las vellosidades que flanquean las avenidas y finalmente —cuando se encuentran al mismo tiempo llenos y consumidos— son expelidos por unas salidas pensadas para el flujo abundante. Y están también las exposiciones de comida y la producción de comida, las interminables casetas de comida y el consumo peripatético de comida. Los retretes públicos y los urinarios colectivos. El calor corporal húmedo de la Feria. El ganado juzgado y aplaudido como futura comida mientras los animales se revuelcan en su propio estiércol, masticando.

Además, están esos grandes literalizadores de metáforas, los niños —boxeadores y tragones de dulces, víctimas de insolaciones, exultantes ante el carácter adrenalínico y Especial de la Feria—, los futuros habitantes del Medio Oeste rural, todos vomitando.

De forma que la clásica potada es lo último que veo en el Torneo Guante de Oro y

luego resulta ser lo primero que veo en el parque de atracciones, en el momento de ponerse el sol. De pie, en medio de la plaza central, con mi estúpido bloc de Barney, mirando el Anillo de Fuego —una cadena de vagones de color flamígero que dan vueltas y vueltas en el interior de un aro de neón de treinta metros, con el operario deteniendo el tren cuando está en lo alto y dejando a los clientes suspendidos boca abajo, doblados sobre sus cinturones de seguridad con las monedas de los bolsillos y la gafas cayéndoseles en cascada—, veo cómo un chorro espeso de vómito cae de un vagón en trayectoria curva. Traza una espiral de treinta metros y aterriza con un chapoteo sustancioso entre dos chicas cuyas camisetas dicen algo relacionado con el voleibol y que se quedan mirando entre sí con muecas de horror sacadas de una película muda. Cuando el tren flamígero frena por fin en la rampa, un niño de aspecto mortificado sale tambaleándose, pálido y sudoroso, y se va dando tumbos en dirección a un tenderete de Lemon Shake-Up.

Voy apuntando impresiones mientras avanzo sin prisas. He ido postergando las Experiencias Próximas a la Muerte hasta el último momento y quiero tenerlo todo catalogado antes de que se ponga el sol. He echado algún vistazo al parque de noche desde lo alto del aparcamiento para la prensa y me he imaginado que estar ahí en plena noche, en medio de las ruedas giratorias de neón, los payasos mecánicos, el estruendo de la maquinaria, los chillidos penetrantes, los discursos amplificados de los voceadores y el rock a todo volumen sería como esas representaciones de los malos viajes de ácido que salen en las películas malas de los sesenta. En el parque soy más consciente que nunca de que espiritualmente ya no soy del Medio Oeste y de que ya no soy joven: no me gustan las multitudes, los gritos, el ruido a todo volumen ni el calor. Soporto estas cosas si no hay otro remedio, pero ya no son mi idea de una Fiesta Especial ni de un intervalo sagrado para estar en Comunidad. La multitud del parque —compuesta mayoritariamente por parejas de instituto, matones locales y chicos y chicas en pandillas unisex, a medida que la demografía de la Feria cambia para las horas de máxima audiencia— parece radicalmente alegre, intensa, activada, esponjas de datos sensoriales, alimentándose de lo que perciben. Es la primera vez que me siento realmente solo en la Feria.

Debo admitir que tampoco entiendo por qué hay gente que paga dinero para que lo carenen, lo suspendan en el aire, lo dejen caer, lo vuelvan a lanzar hacia arriba a gran velocidad y lo cuelguen hasta que vomita. Me parece como pagar por tener un accidente de tráfico. No lo entiendo. Nunca lo he entendido. No es nada regional ni cultural. Creo que es una cuestión de estructura neurológica básica. Creo que el mundo se divide claramente entre los que se excitan con la inducción artificial de terror y los que no. A mí el terror no me parece excitante. Me parece terrorífico. Una de las metas básicas de mi vida es someter a mi sistema nervioso a la menor cantidad de terror que me sea posible. La paradoja cruel, por supuesto, consiste en que este

tipo de estructura suele ir acompañada de un sistema nervioso delicado que resulta extremadamente fácil de aterrorizar. Estoy bastante convencido de que tengo más miedo yo mirando hacia arriba al Anillo de Fuego que los clientes que están subidos en él.

El parque de atracciones no tiene uno solo, sino dos Torbellinos. En una atracción llamada Aniquilador se ata a los clientes con correas a unos asientos colocados sobre un enorme disco iluminado que gira de forma tambaleante como una moneda que nunca termina de quedarse quieta. El tristemente célebre Barco Pirata coloca a cuarenta personas en una galera de plástico y los balancea en trayectoria pendular hasta ponerlos primero completamente boca arriba y luego boca abajo. En los lados del Barco Pirata también hay vómito. El operario a cargo del Barco Pirata tiene que llevar un parche en el ojo, un loro y un garfio, en la punta del cual tiene ensartado un Marlboro encendido.

El operario de la Casa Encantada está repantigado en una cabina de plástico que apesta a sensemilla.

La Góndola Gigante de treinta metros es una simple y vieja rueda gigante que te coloca enfrentado a tu compañero de asiento dentro de una especie de taza metálica. Su rotación es majestuosa, pero las cabinas que hay en lo alto parecen dedales iluminados y se oyen chillidos femeninos cuando los novios de las chicas agarran los lados de las tazas y las agitan.

Las Experiencias Próximas a la Muerte más salvajes son las que tienen colas más largas: el Anillo de Fuego, la Cremallera y el Súper-Giro, que lanza un tren de alta velocidad por el interior de una elipse que a su vez gira en ángulo recto respecto al movimiento del tren. La multitud está apretada y apesta a repelente de insectos. Las parejas jóvenes del Medio Oeste tienen algo intensamente *público*. Las chicas tienen peinados altos y cardados y labios abultados, y la pintura de ojos se les corre con el calor y les da un aspecto vampírico. La sexualidad descarada de las chicas de los institutos de hoy día no es algo exclusivo de las Costas. Hay un término propio del Medio Oeste, «colgajo», que se aplica a las chicas que se agarran en público a su novio como si fuera un árbol en medio de un huracán. Muchas de las chicas que se ven en la plaza central son colgajos. A medida que avanzo, voy balanceando mi cajita emuladora de libélulas trazando arcos amplios como si fuera un incensario. Sigo un horario estricto y apretado. El Amour Express lanza otro trenecito a ochenta kilómetros por hora alrededor de un círculo topográficamente alterado, la mitad del cual está cerrado por un túnel de fibra de vidrio lleno de corazones y flechas de neón. Las trampas para insectos que hay en lo alto de los postes trabajan a destajo. Hay un paquete caído de cigarrillos Trojans junto a la hilera de tanques de plexiglás, dentro de los cuales grullas boquiabiertas intentan atrapar joyas. El parque es básicamente un vector orientado en dirección este-oeste, pero yo paseo trazando ochos y pasando

varias veces junto a ciertas atracciones. Al operario de la Casa Encantada le sobresalen las zapatillas deportivas fuera de la cabina; el resto del cuerpo no se le ve. Los niños entran corriendo gratis en la Casa Encantada. Durante un momento creo ver nada menos que a Alan Thicke disparando una escopeta de aire comprimido contra una fila de irakíes bidimensionales de cartón a cambio de un peluche de *Parque jurásico*.

Parece periodísticamente irresponsable describir las atracciones del parque sin experimentar al menos una de ellas en propia carne. El Chiquicóptero es un carrusel de prototipos en miniatura de helicópteros Sikorsky que giran a un ritmo sensato y elegante. Las hélices de los helicópteros también dan vueltas. Mi helicóptero resulta claramente un poco estrecho, incluso con las rodillas pegadas al pecho. Soy expulsado a patadas de la atracción cuando la inclinación exagerada del aparato revela que peso algo más del máximo permitido de cuarenta y cinco kilos, y tengo que decir que tanto el empleado a cargo de la atracción como los niños reaccionan de forma innecesariamente maliciosa ante el incidente. Todas las atracciones tienen su propio sistema de megafonía emitiendo rock adrenalínico a todo trapo. Los altavoces del Chiquicóptero emiten «I Want Your Sex» de George Michael mientras los pequeños bastardos dan vueltas. El parque a última hora es un gigantesco mejunje sónico en el que destacan de forma alternativa distintos ruidos: sobre todo silbidos, sirenas, calíopes, risas de payasos mecánicos, canciones heavy metal y gritos humanos difíciles de distinguir de los gritos grabados.

No es Alan Thicke, ahora que lo veo más de cerca.

Tanto la Centella como el Octópodo tienen cabinas modulares que giran desbocadas alrededor de planos topológicamente complejos. La cara norte y la rampa de entrada de la Centella muestran más huellas de trastornos gástricos. Luego está el Gravitrón, una estructura cerrada con forma de peonza dentro de la cual hay una cámara encauchada que gira tan deprisa que te quedas aplastado contra la pared como una mosca contra un parabrisas. Básicamente es un dispositivo para la separación mediante centrifugado de los cerebros de la gente y el riego sanguíneo de los mismos. Ver a la gente salir del Gravitrón no es una experiencia agradable en absoluto, y no quieran saber el aspecto que tiene el suelo en la salida. Hay un niño pequeño a la pata coja tirando de la manga caqui del operario y diciéndole que ha perdido un zapato dentro. La mejor descripción del bronceado de los empleados de las atracciones es que es un bronceado *siniestro*. Me doy cuenta de que muchos de ellos tienen la frente estrecha y la mandíbula prominente, rasgos que se asocian típicamente con el «síndrome de alcohol en el feto». El empleado a cargo del Scooter —unos autos de choque veloces, salvajes y sin protección, un viaje seguro al quiropráctico— permanece repantigado en la misma silla y en la misma postura todas las veces que he mirado, observando los coches frenéticos sin verlos y rompiendo tickets usados con

la misma inexpresividad que si estuviera en un pabellón psiquiátrico de aislamiento. Me apoyo con gesto casual sobre la barandilla de su tarima de forma que mi acreditación quede en primer plano y le pregunto en tono familiar cómo consigue no volverse loco con un trabajo tan rematadamente aburrido. El gira la cabeza muy despacio, revelando un tic facial muy pronunciado: «¿De qué coño me hablas?».

Los mismos dos empleados siguen a los controles de la Cremallera, con la misma ropa exactamente, mirando hacia arriba en dirección a las cabinas llenas y dándose codazos. La plaza central huele a aceite engrasante y a comida frita, a humo y a repelente de insectos Cutter, a perfume para adolescentes comprado en centros comerciales y a basura fermentada en los cubos atestados de abejas. La atracción que produce una Experiencia Más Próxima a la Muerte parece ser el Kamikaze, cerca del extremo oeste junto a la montaña rusa Zyklon. Su letrero de neón muestra una calavera sonriente con una cinta en la frente y dice simplemente KAMIKAZE. Se trata de una columna de veinticinco metros de hierro pintado de blanco con dos brazos de quince metros en forma de martillo, uno a cada lado. Las cabinas están al final de estos brazos, cada una con una docena de asientos y cerrada con plástico blanco. Los dos brazos se balancean salvajemente, dando vueltas de trescientos sesenta grados en sentido vertical y en direcciones opuestas, de forma que en el punto más alto y en el más bajo de cada rotación te da la impresión de que tu cabina va a chocar contra la otra y puedes ver las caras de los ocupantes de la otra cabina acercándose a toda velocidad, grises por el terror y aplastadas por la gravedad. Una pesadilla de cuatro dólares y ocho plazas.

No. Acabo de encontrar la peor atracción. Ni siquiera estaba ayer. La deben de haber traído especialmente. Tal vez ni siquiera forme parte del parque de atracciones. Es la MONTAÑA CELESTE. La MONTAÑA CELESTE se yergue majestuosamente en lo alto en el extremo oeste del parque, pasada la Pista Inclinada de Bolos con Premios de Menaje de Cocina, en una especie de gruta formada por remolques de Blomsness-Thebault y maquinaria desmontada. Al principio lo único que se ve es el amarillo intenso de alguna pieza de maquinaria pesada para la construcción, pero al cabo de un segundo se advierte otra cosa, increíblemente alta, que vista desde el este no es más que una maraña de sombras expresionistas sobre el fondo del sol poniente. Un pequeño pero continuo flujo de asistentes a la Feria se va introduciendo en la gruta de la MONTAÑA CELESTE.

Se trata de una grúa para la construcción de cincuenta metros, una BRH-200, una de las más grandes que se usan, con correas de tracción de tanque en lugar de ruedas, una cabina de color amarillo canario y un largo apéndice de acero negro, de unos sesenta metros, inclinado hacia arriba en un ángulo de unos setenta grados. Esto es la mitad de la MONTAÑA CELESTE. La otra mitad es una torre de más de treinta metros construida con hierro entrecruzado y levantada a unos doscientos metros al norte de

la grúa. Hay una mesa plegable junto a la cuerda de tender que rodea la grúa, y una cola de gente frente a la mesa. La mujer que les cobra tiene unos cincuenta años y parece un anuncio de filtro solar. Detrás de ella, sobre una lona de color azul intenso, hay dos tipos rubios y corpulentos con camisetas de la MONTAÑA CELESTE ayudando al próximo cliente a colocarse un arnés que parece una mezcla de camisa de fuerza y cinturón para colocar herramientas, lleno de ganchos y hebillas. Todavía no tengo muy claro de qué va esto. Desde aquí los ruidos del parque se oyen al mismo tiempo ensordecedores y amortiguados, como una crecida desde el otro lado del dique. Mi *Guía para los medios*, que ha adoptado forma de nalga por culpa del sudor y de llevarla en mi bolsillo de atrás, dice lo siguiente: «Si creías que el *bungee* era emocionante, espera a planear por encima de la Feria con la MONTAÑA CELESTE. El ocupante va atado de forma plenamente segura a un arnés de cuerpo entero que lo iza [*sic*, esperamos] hasta una torre y lo proyecta para que se balancee en movimiento pendular y de ese modo tenga una vista espectacular de toda la Feria». Los letreros escritos a mano sobre la mesa plegable son más elocuentes: «Cuarenta dólares. American Express/Visa/MasterCard. NO DEVOLVEMOS EL DINERO. NO BAJAMOS A NADIE UNA VEZ QUE SE SUBE». Los dos tipos guían al cliente por una escalera hasta una plataforma de unos tres metros de altura. Cada uno de ellos lleva al cliente cogido de un codo y me doy cuenta de que están ayudando al cliente a subir. ¿Quién pagaría cuarenta dólares por una experiencia a la que te tienen que ayudar a llegar? ¿Por qué pagar dinero para provocar una experiencia que te haga dar gracias por estar vivo? No lo entiendo. Además, ese cliente resulta un poco extraño. Por ejemplo, lleva gafas de aviador tintadas. Nadie en el Medio Oeste lleva gafas de aviador, ni tintadas ni de otra clase. Luego lo entiendo por fin. Lleva unos mocasines Banfi de cuatrocientos dólares. Sin calcetines. Ese tipo que ahora está tumbado boca abajo sobre la plataforma que hay debajo de la grúa *es de la Costa Este*. Es un *impostor*. Tengo ganas de decirlo a gritos. Hay una mujer sobre la lona azul, con el arnés ya puesto y protecciones en las rodillas, esperando su turno. Un cable de acero desciende del extremo del brazo de la grúa, rematado con un gancho del tamaño de un puño. Otro cable baja de la cabina de la grúa, va por el suelo hasta la torre, sube por el costado de la misma a través de pitones anillados, pasa por una polea que hay encima de todo y termina en otro gancho enorme. Uno de los tipos rubios atrapa el cable que baja de la grúa y lo lleva hasta la plataforma. Tanto el cable que viene de la grúa como el de la torre son enganchados al arnés del tipo de la Costa Este, cerrados y asegurados. El hombre intenta mirar a su espalda para ver dónde está sujeto mientras los dos tipos rubios abandonan la plataforma. Otro tipo rubio en el interior de la cabina acciona una palanca y el cable de la torre se tensa entre la hierba y por el lado de la torre y da un tirón. El cable de la grúa permanece distendido mientras el cable de la torre eleva por los aires al hombre. El arnés le tapa los pantalones cortos y la camisa, de forma

que parece desnudo como un bebé mientras se eleva. El cable rechina por la tensión mientras el hombre de la Costa Este es elevado lentamente hasta la cima de la torre. Continúa boca abajo, agitando los brazos y las piernas. Cuando llega a cierta altura parece una res transportada en una eslinga. Podemos ver que está intentando tragar saliva hasta que su cara se aleja demasiado para distinguir nada. Por fin llega a lo alto de la torre y se queda allí, con el culo contra la polea del cable, intentando no retorcerse. Apenas puedo tomar notas. Con suma crueldad lo dejan allí un instante, suspendido, con una sonrisa de cable flácido entre él y la punta de la grúa. La multitud de la gruta murmura y señala, tapándose los ojos para protegerse del sol rojo. Un adolescente le describe la situación a otro adolescente como «jodida». Yo voy componiendo una lista mental de las vejaciones que me dejaría llevar a cabo antes de dejar que nadie me levantara por el culo hasta una altura enorme y me dejara colgado como a un buey. Uno de los tipos rubios tiene un megáfono y va manipulando la emoción de la gente, gritándole al tipo colgado de la Costa Este: «¿Es-tás lis-to?». El tipo de la Costa Este responde con unos ruidos que resultan más bovinos que humanos. Sus gafas de aviador tintadas le cuelgan de una oreja. No se molesta en colocárselas. Me imagino lo que va a pasar. Van a accionar una palanca y desengancharlo del cable de la torre, y el tipo de los mocasines Banfi protagonizará una caída libre interminable hasta que el cable flácido de la grúa sea levantado y reciba su peso y se tense a su espalda y lo proyecte por los aires en dirección sur, trazando un arco cuya mitad superior sea casi tan alta como la torre, y luego caerá otra vez de vuelta y se balanceará en la dirección contraria, hacia atrás y hacia delante, boca abajo en la depresión del arco y aparentemente erguido en cada uno de los dos ápices, balanceándose hacia delante y hacia atrás y alternativamente erecto y boca abajo sobre el fondo de un cielo del color de la carne rancia. Y justo cuando el tipo rubio de la cabina de la grúa alarga el brazo para accionar la palanca y la multitud entera coge aire, en ese preciso momento me falla la resistencia, en mis últimos instantes de Feria —me vienen a la cabeza mis pesadillas recurrentes de infancia en que era colgado o arrojado por los aires trazando un arco que amenazaba con convertirse en un círculo completo—, y rechazo formar parte de esto, ni siquiera como espectador, y evoco la imagen, también *in extremis*, de la otra de mis peores pesadillas infantiles, la única capaz de hacer que me olvide de todo; y el sol y el cielo y el yuppie cayendo en picado desaparecen como una luz que se apaga.

1993

Noticias bastante exageradas

En la década de 1960 los metacríticos postestructuralistas llegaron y le dieron la vuelta a la estética literaria rechazando todos los presupuestos que sus profesores habían dado por sentados y haciendo mucho más complicado todo el asunto de interpretar textos al fusionar teorías del discurso creativo con posiciones duras en metafísica. Sea uno fan de Barthes, Foucault, De Man y Derrida o no, al menos hay que reconocerles esa fértil mezcla de crítica y filosofía: ahora la teoría crítica es un área de estudio *bona fide* para los jóvenes filósofos americanos interesados tanto en la poética europea como en la práctica analítica angloamericana. H. L. Hix es uno de esos jóvenes filósofos estadounidenses (a juzgar por la foto de su libro, tiene unos doce años), y estoy bastante seguro de que su libro de 1992, *Morte d'Author: An Autopsy*, es una disertación de tesis doctoral que alcanzó de sobras el nivel requerido para publicarse como parte de la colección «The Arts and Their Philosophies» de la Temple University Press.

Una de las cosas más rematadamente divertidas de seguir la teoría literaria de los años noventa va a ser observar cómo los jóvenes críticos/filósofos vienen ahora y atacan a sus profesores postestructuralistas criticando los presupuestos que esos profesores han dado por sentados. Eso es justamente lo que el profesor Hix está haciendo ahora con uno de los verdaderos toques de queda que marcaron el tránsito de la Nueva Crítica al estructuralismo y el deconstructivismo, el anuncio por parte de Roland Barthes en 1968 de «La muerte del autor». El ensayo seminal de Barthes ha provocado veintitrés años de vigoroso debate en las publicaciones entre teóricos europeos (pro-muerte) y filósofos estadounidenses (mayoritariamente anti-muerte), un debate que Hix ha recopilado y ordenado de forma impresionante en las páginas de su libro y que, de forma bastante menos impresionante, ha intentado resolver acusando a todas las partes de no haber ido lo bastante lejos en su entendimiento de las repercusiones internas y externas del término «autor».

Si uno no es un habitual de la teoría crítica, a fin de apreciar por qué es tan importante la viabilidad metafísica del autor hay que conocer la diferencia entre escritor (la persona cuyas elecciones y acciones resultan en los elementos de un texto) y autor (la entidad cuyas intenciones se supone que son responsables del significado de ese texto). Hix, parafraseando al siempre claro Alexander Nehamas, emplea el viejo dicho de los monos y las máquinas de escribir para ilustrar la distinción: «Seguramente es posible, aunque ciertamente improbable, que un millar de monos y

un millar de máquinas pudieran por pura casualidad escribir una enciclopedia. En caso afirmativo, serían capaces de producir todos los elementos del texto: todos los rasgos textuales estarían allí … gracias a unas máquinas Smith-Corona accionadas por monos. Pero … de ninguna manera se produciría el significado de los elementos del texto, porque … los monos no habrían querido significar nada al escribir a máquina». Los autores son monos con intención de significar.

Para los románticos y los críticos de principios del siglo XX, la interpretación textual se basaba en el autor. Para Wordsworth, el crítico contempla un texto como la puesta en escena creativa del yo del escritor. De forma bastante más clínica, I. A. Richards veía la crítica total y exclusivamente como un esfuerzo por discernir la «condición mental relevante» del creador del texto. Para ambas escuelas era axiomática la idea de un *autor* real, una entidad de cuya definición la mayoría de los críticos dan crédito al *Leviatán* de Hobbes, que describe a los autores reales como personas que, en primer lugar, aceptan la responsabilidad de un texto y, en segundo lugar, «poseen» ese texto, es decir, conservan el derecho de determinar su significado. Es precisamente esta definición de «autor» la que Barthes intentó refutar en 1968, argumentando con respecto al primer criterio que un escritor no puede determinar las consecuencias del texto en medida suficiente como para ser realmente responsable de las mismas (Salinger no fue llamado a juicio como prueba cuando mataron a John Lennon), y con respecto al segundo, que el escritor no posee el texto en el sentido de Hobbes porque son los *lectores* verdaderamente críticos los que deciden y por tanto determinan lo que significa un texto escrito.

Es el segundo argumento de Barthes el que constituye verdaderamente el certificado de muerte postestructuralista, y se trata realmente de una complicación ulterior de la reacción de los Nuevos Críticos de la época de la segunda guerra mundial contra Richards y los románticos. Los Nuevos Críticos, al principio con bastante sensatez, intentaron destronar al autor atacando lo que llamaban «la falacia intencional». A veces los escritores se equivocan acerca de lo que sus textos significan, o a menudo no tienen ni idea de lo que significan. A veces sucede incluso que el significado del texto cambia para el autor. Básicamente, para los Nuevos Críticos no importa lo que el autor quiere decir. Solamente importa lo que dice el texto. Este derrocamiento crítico de la intención creativa sentó las bases para el espectáculo postestructuralista que se inauguraría un par de décadas más tarde. Los deconstructivistas («deconstructivista» y «postestructuralista» significan lo mismo, por cierto: postestructuralista es como se llama a un deconstructivista que no quiere que lo llamen deconstructivista), siguiendo explícitamente a Husserl, Brentano y Heidegger de la misma forma que los Nuevos Críticos se apropiaron de Hegel, ven el debate por la propiedad del significado como una escaramuza en una guerra más amplia dentro de la filosofía occidental por la idea de que la presencia y la unidad son

ontológicamente previas a la expresión. Ha habido una larga y errónea presunción, creen ellos, según la cual si alguien manifiesta algo es que tiene que existir una presencia unificada y eficaz que cause y posea dicha manifestación. Los postestructuralistas atacan lo que perciben como un prejuicio posplatónico que favorece a la presencia sobre la ausencia y al habla sobre la escritura. Tendemos a confiar en el habla más que en la escritura debido a la inmediatez del orador: dado que se halla presente podemos agarrarlo de las solapas, mirarlo a la cara y adivinar qué nos quiere decir. Pero la razón por la cual los postestructuralistas participan en el debate de la teoría literaria es porque consideran la escritura, y no el habla, como más fiel a la metafísica de la expresión genuina. Para Barthes, Derrida y Foucault, la escritura es más de fiar que el habla porque es reiterable; es reiterable porque es abstracta; y es abstracta porque es una función, no de la presencia, sino de la ausencia: el lector está ausente cuando el escritor escribe, y el escritor está ausente cuando el lector lee.

Para el deconstructivista, por tanto, las circunstancias e intenciones del escritor son ciertamente parte del «contexto» del texto, pero el contexto no impone ninguna constricción real al significado del texto, porque el significado en el lenguaje no requiere un cultivo de la presencia tanto como de la ausencia, no requiere la imposición sino la eliminación de la consciencia. Esto es así porque estos tipos —Derrida siguiendo a Heidegger, Barthes a Mallarmé, y Foucault Dios sabe a quién— ven el lenguaje literario, no como una herramienta, sino como un entorno. Un escritor no utiliza el lenguaje, está subsumido en él. El lenguaje nos habla; la escritura escribe, etcétera. Hix apenas menciona *Poesía, lenguaje, pensamiento* de Heidegger o *Los márgenes de la filosofía* de Derrida, donde todo esto se explica con mayor claridad, pero cita bastante a Barthes —«Escribir es … alcanzar ese punto donde solamente el lenguaje actúa, "performa", y no el "yo"»— para transmitir la idea de que el autor —como— propietario no solamente es superfluo sino también contradictorio, y también cita bastante a Foucault —«La escritura de nuestro tiempo se ha librado de la necesidad de la "expresión"; [es] un juego de signos regulado no tanto por el contenido que significa como por la naturaleza del significante»—, y de ese modo muestra que incluso el Sagrado Texto de los Nuevos Críticos desaparece como la piedra imán unitaria del significado y el valor. Para los profesores de Hix, intentar atribuir el significado de la escritura a un texto estático o a un autor humano es como intentar coser tu propio cuerpo o las *agujas* con que coses. Hix usa una imagen textil todavía mejor: «Previamente, el texto era una tela que el lector desplegaba; si la tela estuviera desplegada por completo, el lector se encontraría al autor sosteniendo el otro extremo. Pero Barthes hace que el texto sea una mortaja y que nadie, ni siquiera un cadáver, esté sosteniendo el otro extremo».

Hix es también un buen tejedor; *Morte d'Author* es un trabajo riguroso. La

primera mitad es una perspectiva crítica de algunas de las posiciones principales sobre las señales de vida del autor. No solamente figuran las opiniones de Hobbes y de Frye acerca de lo que es un autor, sino la controversia de Foucault *versus* Nehamas acerca de cómo reconocer qué es un autor, y la de Barthes *versus* William Gass sobre si hay que molestarse en encontrar al autor. También hay breves resúmenes críticos de Derrida, Culler, Stecker, Booth y Burke. La discusión de Hix no acaba de ser exhaustiva: a Heidegger y Hegel apenas se los menciona, Husserl (una influencia importante en Derrida) está ausente, igual que participantes contemporáneos en el debate, como Stanley Cavell (cuyo *Must We Mean What We Say?* es al menos tan importante para la cuestión que trata Hix como *La retórica de la ficción* de Wayne Booth), Paul de Man, Edward Said y Gayatri Spivak. Y el análisis de los participantes que Hix trata adolece del exceso académico de análisis tan habitual en las disertaciones publicadas, esa obsesión con dejar espantosamente claro hasta los detalles más nimios lo que está diciendo y adonde se dirige. Las puntillas tediosas como «Voy a centrarme en tres de estas afirmaciones, de las cuales me mostraré en desacuerdo con las dos primeras y de acuerdo con la tercera» o las censuras milimétricamente precisas del tipo «El error de Wimsatt y Beardsley tal vez se oculte detrás de la voz pasiva; el de Cain se oculta tras el tiempo presente», hacen desear al lector que el editor de Hix le hubiera ayudado a borrar gestos que parecen dirigidos a comités de lectura de tesis más que a compradores del libro.

La atención obsesiva de Hix por el detalle tal vez se justifica, no obstante, por el hecho de que *Morte d’Author* pretende ser más que un simple compendio de puntos de vista sobre la controversia de la muerte del autor. Hix promulga su propia teoría de la autoría, que él asegura que finaliza el debate y pone los cimientos de un enfoque más sofisticado de la crítica literaria en la víspera del plumicidio del deconstructivismo. Aunque su solución al problema no es el remedio universal que induce al lector a esperar, su proyecto sigue siendo un ejemplo claro de la moderna comisura donde se unen la teoría continental y la práctica analítica. Lo que Hix ofrece a modo de resolución del debate es la combinación de una metafísica derridiana que rechaza los presupuestos de la presencia causal unificada y un método analítico wittgensteiniano de tratar los hábitos reales del discurso como piedra de toque para adivinar qué quieren decir y cómo actúan ciertos términos.

Al principio de su resumen de las teorías modernas acerca del autor, Hix divide los puntos de vista existentes en dos campos opuestos. Los tipos anti-muerte siguen considerando al autor como «origen»/«causa» del texto, y los pro-muerte ven al autor como «función»/«efecto» del texto. Hix postula que ambas partes del debate «confunden … un aspecto del autor con su conjunto». Todos los postulantes han simplificado en exceso lo que el autor comporta. Esto se debe a que han llevado a cabo lo que Hix llama «el presupuesto de homogeneidad», considerando de forma

simplista al autor como «una entidad o fenómeno unitario». Si examinamos el modo como la palabra «autor» se usa en la práctica del discurso crítico, sostiene Hix, estamos obligados a ver su connotación como una interacción compleja de las actividades del «escritor histórico» (el tipo con el lápiz), las influencias y circunstancias de ese escritor, el álter ego narrativo adoptado en el texto, el propio texto existente, la atmósfera crítica que rodea y conforma la interpretación del texto, las interpretaciones que lleva a cabo en la práctica el lector individual del texto, e incluso las creencias y acciones consecuentes con esas interpretaciones. En otras palabras, toda la riña que ha habido desde 1968 no ha tenido sentido, porque los teóricos involucrados no se han molestado en considerar lo que quiere decir realmente y abarca «autor» antes de ponerse a enterrar o resucitar al paciente.

Lo rematadamente divertido es ver cómo Hix usa las propias herramientas de los deconstructivistas en contra de ellos. El ataque de Derrida al presupuesto de la presencia metafísica en la expresión literaria conforma el programa de Hix para atacar el presupuesto de homogeneidad, y asimismo el intento por parte de Hix de «socavar» y «dar la vuelta» a una oposición esencialmente binaria del autor-como-causa *versus* el autor-como-efecto es una maniobra postestructuralista de manual. Lo más original e interesante es el uso por parte de Hix de una especie de análisis del lenguaje ordinario tomada de Austin/Wittgenstein extendido al predicado «autor». En lugar de reunirse con sus profesores en la estratosfera metafísica en la que giran a una velocidad vertiginosa, Hix sugiere de forma bastante plausible que examinemos cómo usan el término «autor» los lectores agudos en diversas clases de discurso crítico a fin de averiguar la naturaleza de la bestia antes de sacar la pala o bien los desfibriladores. Su proyecto, tal como lo delinea, parece al mismo tiempo sensato y un espectáculo divertido.

El análisis de la autoría que Hix lleva a cabo en la práctica es bastante menos sensato y *mucho* menos divertido. Para empezar, su argumentación es descabelladamente desigual. En una misma frase recomienda la identificación como criterio necesario para determinar la viabilidad pero dice que una definición rigurosa de «autor» es importante *prima facie* porque no se puede formular ninguna teoría satisfactoria del texto y la lectura hasta que haya una teoría sólida del autor, lo cual implica el cuestionamiento postestructuralista de que un texto realmente requiera un autor a fin de existir y significar. Está claro que Hix cree que el texto requiere un autor, de forma que lo que presenta como un compromiso entre las posiciones de los enterradores y los salvadores es en realidad una apología pro-vida camuflada.

Pero la definición increíblemente barroca del «autor» a la que llega Hix en el último capítulo, «Post-Mortem», parece cometer finalmente el mismo homicidio que Barthes reclama. La diferencia es que mientras que Barthes argumentaba simplemente que la idea de autor se ha vuelto superflua para fines críticos, Hix

amplía tanto la denotación de «autor» que la palabra pierde todo significado. Después de todo, se supone que los sustantivos deben distinguir cosas. Pese a que Hix afirma que «negar el presupuesto de homogeneidad, si bien implica que el escritor histórico no es la sede exclusiva de la escritura, no implica que el significado carezca de sede», termina conservando la idea de una sede del significado haciendo que dicha sede sea un mejunje tan agitado de acciones intrincadas, condiciones y relaciones que básicamente anula al autor vaciando el campo denotativo de su significante. Termina siendo una especie de westmorelandismo filosófico: Hix destruye al autor a fin de salvarlo.

Aunque sus conclusiones no resuelven el problema que aborda, los intentos de Hix de organizarlas y defenderlas dan lugar a un texto académico bastante impresionante. Muestra un raro don para la ordenación clara de diferentes aspectos de la cuestión, y su compleja teoría tiene la virtud de ser capaz de dar cuenta de las ambigüedades que hay en muchas afirmaciones que hacemos, como por ejemplo que Lucas es el autor del Tercer Evangelio, que George Eliot es la autora de *Middlemarch* y que Franklin W. Dixon es el autor de *The Hardy Boys at Skeleton Cove*. Su sección sobre «Esquizoinscripción» es una disquisición fascinante acerca del «autor implícito» de los álter ego en primera persona de obras como «My Last Duchess» de Browning o «Una humilde propuesta» de Swift, y ofrece, créase o no, una teoría verdaderamente inteligible sobre cómo funciona la ironía. Y ejemplos ingenuos, como el paciente con lesiones cerebrales de *The Man with the Shattered World* de A. R. Luria, que podía escribir pero no leer lo que escribía, no solamente ayudan a Hix a argumentar en contra de la noción de que el escritor es el «residente» por excelencia de lo que escribe, sino que molan un montón.

Es el estilo que tiene Hix para las imágenes y los ejemplos lo que puede hacer que *Morte d'Author* interese a los lectores de literatura no especializada. Su prosa es a menudo ingeniosa y coloquial, y su talento para construir casos de análisis compensa el detallismo académico abrumador en el que tiende a caer. No estoy seguro de cuánta familiaridad con la teoría literaria del siglo XX requiere el libro. De forma indirecta, Hix proporciona al lector la mayor parte de los antecedentes del enigma acerca de la muerte del autor. Pero un lector que no se sienta cómodo con jerga tan espantosa como la frase de Foucault, «El concepto de *écriture* conserva los privilegios del autor mediante la salvaguarda del *a priori*», se quedará perplejo, porque Hix tiende a soltar citas como esta sin demasiadas glosas. Finalmente, me resulta difícil predecir a quién le pueden interesar realmente, aparte de a críticos profesionales y empollones de teoría dura, doscientas veintiséis páginas acerca de dónde reside el autor. Para nosotros, la gente de a pie, que sabemos de forma intuitiva que la escritura es un acto de comunicación entre un ser humano y otro, toda la cuestión parece bastante esotérica. Tal como señala William (anti-muerte) Gass en *Habitations of the Word*,

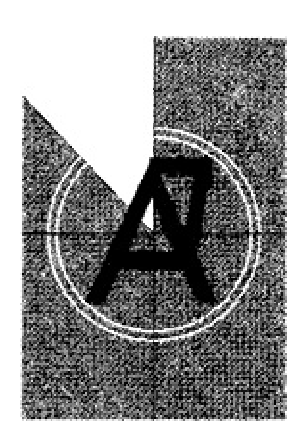
los críticos pueden intentar borrar o sobredefinir al autor hasta convertirlo en un ser anónimo por toda clase de razones técnicas, políticas o filosóficas, y «ese "anonimato" puede significar muchas cosas, pero una cosa que no puede significar es que *nadie lo hizo*».

1992

David Lynch conserva la cabeza

1. DE QUÉ PELÍCULA TRATA ESTE ARTÍCULO

Carretera perdida, de David Lynch, escrita por Lynch y Barry Gifford, con Bill Pullman, Patricia Arquette y Balthazar Getty. Financiada por CIBY 2000, Francia. © 1996 de algo llamado Asymmetrical Productions, la productora del propio Lynch, cuyas oficinas están justo al lado de la casa que tiene Lynch en Hollywood Hills y cuyo logotipo, diseñado por Lynch, es este gráfico tan chulo:



Los escenarios de *Carretera perdida* son Los Ángeles y los terrenos desérticos que hay en sus inmediaciones. El rodaje se prolonga desde diciembre de 1995 hasta febrero de 1996. Normalmente Lynch usa platós cerrados, con medidas de seguridad exageradas y un aire de secretismo casi masónico, pero obtengo permiso para visitar el plató de *Carretera perdida* entre el 8 y el 10 de enero de 1996. Esto no se debe exclusivamente a que sea un fan loco de Lynch desde hace mucho tiempo, aunque di a conocer mi fanatismo por Lynch cuando la gente de Asymmetrical estaba decidiendo si dejaba entrar a un escritor en el plató. Lo cierto es que pude entrar en el plató de *Carretera perdida* gracias al peso que tiene la revista *Premiere* en esta industria y porque Lynch y Asymmetrical se juegan mucho con esta película (véase el apartado 5) y probablemente piensan que no se pueden permitir su alergia a la maquinaria mediática igual que se la permitían en el pasado.

2. CÓMO ES REALMENTE DAVID LYNCH

No tengo ni la más remota idea. Casi nunca lo tuve a menos de un metro y medio y nunca hablé con él. Una de las razones menores por las que Asymmetrical

Productions me dejó entrar en el plató es que ni siquiera pretendo ser periodista, no tengo ni idea de cómo entrevistar a nadie y no le vi ningún sentido a intentar entrevistar a Lynch, lo cual resultó perversamente ser una ventaja, porque Lynch dejó muy claro que no quería ser entrevistado mientras *Carretera perdida* estuviera en producción, debido a que cuando está filmando una película está increíblemente ocupado, preocupado, enfrascado, y no le queda apenas atención o espacio mental disponible para nada que no sea la película. Esto puede sonar a memez publicitaria, pero resulta que es cierto, por ejemplo:

La primera vez que veo en persona a David Lynch en el plató de su película, está meando en un árbol. No es broma. Es el 8 de enero y estamos en Griffith Park, al oeste de Los Ángeles, donde se están rodando algunos exteriores y escenas con coches de *Carretera perdida*. Lynch está de pie entre la maleza hirsuta que hay junto al camino de tierra que va de las caravanas del campamento base al plató, meando en un pino raquítico. Por lo visto, el señor David Lynch, bebedor prodigioso de café, mea mucho y muy a menudo, y ni él ni la producción pueden permitirse el tiempo que tardaría en recorrer toda la hilera de caravanas hasta la caravana donde están los baños todas las veces que tiene que hacer pis. De manera que mi primera imagen de Lynch es estrictamente trasera, y (comprensiblemente) de lejos. El reparto y el equipo de *Carretera perdida* no hacen el menor caso a la micción en público de Lynch, y lo hacen de una forma más relajada que tensa o incómoda, del mismo modo que no haces el menor caso a un niño que hace pis al aire libre.

> RUMOROLOGÍA: *Cómo llama la gente del cine a la caravana especial donde están los lavabos en los rodajes de exteriores*.
> «El cagódromo.»

3. ESPECTÁCULOS QUE DAVID LYNCH HA CREADO Y QUE SE MENCIONAN EN ESTE ARTÍCULO

Cabeza borradora (1977), *El hombre elefante* (1980), *Dune* (1984), *Terciopelo azul* (1986), *Corazón salvaje* (1989), dos temporadas televisivas de la serie *Twin Peaks* (1990-1992), *Twin Peaks: los últimos días de Laura Palmer* (1992) y el programa televisivo caritativamente interrumpido *On the Air* (1992).

4. OTRAS COSAS QUE HA HECHO CUAL HOMBRE DEL RENACIMIENTO

Ha dirigido vídeos musicales para Chris Isaak; dirigió el tráiler del exuberante vídeo de treinta minutos de «Dangerous», de Michael Jackson; ha dirigido anuncios para Obsession de Calvin Klein, Opium de Saint-Laurent, Alka-Seltzer, la Campaña de Prevención Nacional del Cáncer de Mama[36] y el nuevo Programa de Recogida de Basuras de la Ciudad de Nueva York. Ha producido *Into the Night*, un álbum de

canciones cantadas por Julee Cruise y coescritas por Lynch y Angelo Badalamenti, entre las cuales están el tema de *Twin Peaks* y el tema «Mysteries of Love», de la banda sonora de *Terciopelo azul*.[37] Durante unos pocos años tuvo una tira cómica semanal en el *L. A. Reader*, «The Angriest Dog in the World». Ha coescrito con Badalamenti (que también está haciendo la música original de *Carretera perdida*) la *Industrial Symphony n.° 1*, en cuyo vídeo, rodado en 1990, aparecen Nicolas Cage, Laura Dern, Julee Cruise, el enano hierático de *Twin Peaks*, animadoras en topless y un ciervo desollado, y que suena más o menos como su título sugiere. *Industrial Sympltony n.° 1* fue interpretada en directo en la Brooklyn Academy of Music y tuvo críticas desiguales. Ha expuesto en algunas galerías sus pinturas expresionistas abstractas, con críticas más desfavorables que desiguales. En 1992[38] codirigió, junto con James Signorelli, *Hotel Room*, un largometraje en vídeo de varios episodios independientes todos ambientados en la misma habitación de un hotel de una estación de ferrocarril de Nueva York, una idea antediluviana del cine comercial plagiada de Neil Simon y lo bastante lynchianizada en *Hotel Room* como para ser a su vez plagiable por Tarantino *et posse* en la película de 1995 *Four Rooms*. Ha publicado *Images* (Hyperion, 1993, cuarenta dólares), una especie de libro ilustrado de gran formato consistente en fotogramas de películas, reproducciones de los cuadros de Lynch y fotografías artísticas de Lynch (algunas de las cuales son terroríficas, depresivas, sexuales y elegantes, y otras no son más que fotos de enchufes y equipo dental que resultan un poco bobas).[39]

5. LA CUESTIÓN CENTRAL O «ENFOQUE» DE «CARRETERA PERDIDA» SUGERIDO (SIN MUCHA SUTILEZA) POR CIERTAS INSTANCIAS EDITORIALES DE LA REVISTA «PREMIERE»

Gracias al exitazo de *Terciopelo azul*, la Palma de Oro en Cannes por *Corazón salvaje* y luego el fenómeno nacional de la primera temporada de *Twin Peaks*, David Lynch se estableció con toda claridad como el director vanguardista/vanguardista pero comercialmente viable/extravagante más importante de Estados Unidos, y durante un primer momento pareció que era capaz de propiciar en solitario una nueva unión entre arte y comercialidad en el cine americano, abriendo el Hollywood encerrado en sus fórmulas a una parte de la excentricidad y el vigor del cine de arte y ensayo.

Luego, 1992 trajo la impopular segunda temporada de *Twin Peaks*, el fracaso comercial y de crítica de *Twin Peaks: los últimos días de Laura Palmer*, y la infinitamente horrible *On the Air*, a la cual la cadena ABC le practicó la eutanasia después de seis semanas que se hicieron larguísimas. Este triple porrazo hizo que los críticos volvieran a toda prisa a sus ordenadores a reevaluar la obra entera de Lynch. El mismo director que en 1990 había protagonizado un reportaje con portada en la revista *Time* ahora se convertía en objetivo de una mordaz y agresiva reacción *ad*

hominem, con artículos como el que publicó el *L. A. Weekly*: «El público “in” asume que Lynch debe de ser satírico, pero nada más lejos que (*sic*) la verdad. No está preparado para hacer enjuiciamientos (*sic*), ni de forma satírica ni de ninguna otra. Su obra no pasa ningún control intelectual. Una razón por la que tanta gente se pregunta “¿Qué?” ante sus fantasías filmadas es que el director nunca se hace esa pregunta».

Así pues, la pregunta obvia que se hará un «iniciado en Hollywood» en relación con *Carretera perdida* es si la película va a rehabilitar la reputación de Lynch. Se trata de una pregunta legítimamente interesante, aunque, dada la extrema impredecibilidad del tipo de fuerzas que colocan a la gente en la portada de *Time*, probablemente sería más realista preguntarse si *Carretera perdida* debería devolver a Lynch a la cima de lo que fuera en cuya cima solía estar. Para mí, sin embargo, una pregunta más interesante ha acabado siendo si a David Lynch le importa realmente un pepino el que su fama quede o no rehabilitada. La impresión que me llevo tras revisar sus películas y pasear por su última producción es que no, no mucho. Esa actitud —igual que el propio Lynch, igual que su obra— me parece al mismo tiempo admirable y ligeramente chiflada.

6. DE QUÉ TRATA POR LO VISTO «CARRETERA PERDIDA»

De acuerdo con el texto promocional escrito por el propio Lynch en la página titular de la copia que circula del guión, se trata de:

> *Una película policíaca de horror del siglo* XXI
> *Una investigación gráfica de dos crisis de identidad paralelas*
> *Un mundo donde el tiempo está peligrosamente fuera de control*
> *Un viaje terrorífico por la carretera perdida,*

lo cual quizá resulte un poco excesivo a nivel de estilo, pero probablemente ha sido escrito como eslogan ambicioso para los posibles distribuidores o algo así. La segunda línea de la perorata tal vez sea la que se acerque más a una descripción de *Carretera perdida*, aunque «crisis de identidad paralelas» parece una especie de eufemismo pijo para decir que la película trata de alguien que se convierte literalmente en otra persona. Y esto, a pesar de las muchas cosas nuevas y distintas que aporta *Carretera perdida*, es lo que hace que la película sea clásicamente lynchiana: el tema de la identidad múltiple/ambigua ha sido una marca de la casa casi en la misma medida que los ruidos ambientales siniestros en sus bandas sonoras.

7. ÚLTIMA PARTE DE (6) USADA COMO TRANSICIÓN A UN RÁPIDO ESBOZO DE LA GÉNESIS DE LYNCH COMO «AUTEUR» HEROICO

Por muy interesadas que estén sus películas en los flujos de identidad, David Lynch ha seguido siendo él mismo de forma notable a lo largo de su carrera cinematográfica. Probablemente se pueda explicar de las dos maneras —diciendo que Lynch no ha renunciado/no se ha vendido, o bien que no ha crecido en veinte años de hacer películas—, pero el hecho sigue siendo que Lynch se ha aferrado con rapidez a su visión intensamente personal y a su modo de filmar, y que ha llevado a cabo sacrificios importantes para poder hacerlo. «Qué demonios, David podría hacer películas para todo el mundo —dice Tom Sternberg, uno de los productores de *Carretera perdida*—. Pero David no es parte del proceso de Hollywood. Él elige lo que quiere hacer. Es un *artista*.»

Esto es esencialmente cierto, aunque, como a la mayoría de los artistas, a Lynch no le han faltado patrones. Fue gracias a *Cabeza borradora* que la productora de Mel Brooks contrató a Lynch para hacer *El hombre elefante* en 1980, y fue esta la película que proporcionó a Lynch una nominación al Oscar y constituyó a su vez la razón de que nada menos que una figura arquetípica del Proceso de Hollywood, como Dino De Laurentiis, eligiera a Lynch para llevar a cabo la adaptación cinematográfica de *Dune*, de Frank Herbert, ofreciéndole a Lynch no solamente un montón de dinero, sino un acuerdo para el desarrollo de proyectos futuros con la productora de De Laurentiis.

Estrenada en 1984, *Dune* es sin lugar a dudas la peor película de la carrera de Lynch, y es condenadamente mala. De alguna forma parece un error haber elegido a Lynch como director: *Cabeza borradora* había sido una de esas obras maestras de las de venderse-el-plasma-sanguíneo-para-comprar-película, y no se pagó ni al reparto ni al equipo. *Dune*, por lo contrario, tuvo uno de los presupuestos más elevados de la historia de Hollywood, su equipo de producción tenía el tamaño de un país pequeño del Caribe y la película incluía efectos especiales lujuriantes y tecnología punta (la mitad de los catorce meses de rodaje se dedicaron a las miniaturas y el trabajo fotograma a fotograma). Además, la novela de Herbert es increíblemente larga y complicada, de forma que, además de los dolores de cabeza propios de una gran producción comercial financiada por tipos con gafas Ray-Ban, Lynch también tuvo problemas para hacer una versión cinematográfica comprensible del argumento, que en la novela ya es retorcido hasta extremos dolorosos. En suma, la dirección de *Dune* requería una combinación de técnico y administrador, y Lynch, aunque es uno de los mejores técnicos que trabajan en el cine,[40] se parece a esos niños brillantes que uno ve a veces que tienen un gran ingenio para estructurar fantasías y meterse completamente en ellas, pero solo permiten la entrada de otros niños si pueden conservar un control imaginativo total del juego, de sus reglas y accesorios; en pocas palabras, está claro que no es un administrador.

Viendo nuevamente *Dune* en vídeo se ve que algunos de sus defectos son

claramente responsabilidad de Lynch, por ejemplo, poner al pardillo y cara-de-patata Kyle MacLachlan en el papel de héroe épico y al pasmosamente carente de talento dramático Sting del grupo Police como villano psicótico, o, peor todavía, intentar proporcionar explicaciones argumentales haciendo audibles los pensamientos de los personajes (con esa ligera reverberación que se usa para representar los pensamientos) en la banda sonora mientras la cámara hace un zoom del personaje poniendo cara de pensar, un truco rancio que los cómicos de *Saturday Night Live* llevaban años parodiando cuando se hizo *Dune*. El resultado general es una película que resulta graciosa cuando intenta ser completamente seria, lo cual es una definición bastante buena de un fracaso, y la verdad es que *Dune* fue un fracaso enorme, pretencioso e incoherente. Pero buena parte de esta incoherencia es responsabilidad de los productores de De Laurentiis, que cortaron kilómetros de película del montaje de Lynch antes de que saliera a la luz, al parecer temiendo ya el desastre y con el propósito de reducirla a una duración convencional de largometraje. Incluso en vídeo no resulta difícil ver dónde se hicieron esos cortes; la película parece despanzurrada, surrealista de un modo no intencionado.

De una forma extraña, sin embargo, *Dune* acabó siendo la «gran ruptura» de Lynch como cineasta. La versión de *Dune* que apareció finalmente en los cines fue, según todas las fuentes fiables, una experiencia desgarradora para el director, la clase de debacle que en las leyendas acerca de Artistas Inocentes e Idealistas atrapados en las Fauces del Proceso de Hollywood señala el final violento de la Inocencia del Artista: seducido, arrollado, jodido y dejado solo ante la crispación del público y la cólera de los magnates. La experiencia podría haber convertido fácilmente a Lynch en un directorcillo amargado (aunque probablemente rico) de películas gore atiborradas de efectos especiales para los estudios comerciales.[41] O podría haberlo mandado corriendo a la seguridad de la academia y a hacer oscuras películas de 16 mm sin argumento para el público de boina y pipa. Pero la experiencia no le hizo reaccionar de ninguna de las dos maneras. Lynch siguió adelante y a la vez tiró la toalla en cierto sentido. *Dune* le convenció de algo que parece guiar a todos los cineastas independientes realmente interesantes: Campion, los Coen, Jarmusch, Jaglom. «La experiencia me enseñó una lección importante —dijo en una entrevista años después —. Aprendí que era mejor no hacer una película que hacer una en la que no controlara el montaje final.»

Y esto, de una manera extraña y casi lynchiana, es lo que le llevó a *Terciopelo azul*. El desarrollo de *Terciopelo azul* fue parte del mismo trato en el que Lynch había acordado hacer *Dune*, cuyo tremendo fracaso provocó dos años de relaciones más bien frías entre Dino y Dave; mientras este se quejaba por el montaje final de *Dune* y escribía el guión de *Terciopelo azul*, aquel se llevaba las manos a la cabeza en gesto iracundo y los contables del De Laurentiis Entertainment Group le practicaban la

autopsia a aquel feto muerto de cuarenta millones de dólares. Luego, por arte de magia, De Laurentiis le ofreció a Lynch un acuerdo para hacer *Terciopelo azul*, un acuerdo bastante inusual que apuesto a que fue inspirado por las quejas de Lynch ante el montaje final de *Dune* y a la gracia que le hicieron y el mal humor que le provocaron esas quejas a De Laurentiis. Por *Terciopelo azul*, De Laurentiis le ofreció a Lynch un presupuesto minúsculo y unos honorarios como director absurdamente bajos, pero el cien por cien del control sobre la película. Resulta evidente que la oferta era una especie de truco por parte del magnate destinado a castigar al director, una especie de rollo Ten-Cuidado-De-Qué-Pides-En-Público. Por desgracia, la Historia no ha registrado cuál fue la reacción de De Laurentiis cuando Lynch aceptó con voracidad el trato. Parece que el idealismo inocente de Lynch había sobrevivido a *Dune*, y que le importaba menos el dinero y los presupuestos de producción que recuperar el control de su fantasía. Lynch no solamente escribió y dirigió *Terciopelo azul*, también eligió a los actores,[42] la editó e incluso compuso la música original junto con Badalamenti. El sonido y la dirección de fotografía estuvieron a cargo de los compinches de Lynch, Alan Splet y Frederick Elmes. *Terciopelo azul* volvió a ser, por su intimismo visual y su convicción, una película distintivamente casera (y la casa volvió a ser la cabeza de Lynch), fue un éxito sorprendente y sigue siendo una de las grandes películas americanas de los años ochenta. Y su grandeza es resultado directo de la decisión de Lynch de permanecer en el Proceso de Hollywood pero tener el control de pequeñas películas personales en lugar de servir en grandes producciones. No importa que uno crea que es un buen o un mal autor, su carrera deja claro que es, en el sentido literal del *Cahiers du Cinéma*, un autor, decidido a hacer la clase de sacrificios para lograr el control creativo que hacen los autores de verdad: elecciones que indican o bien una vanidad furiosa, o bien una dedicación apasionada, o un deseo infantil de dominar el parque, o las tres cosas juntas.

> RUMOROLOGÍA
>
> Igual que pasa con Jarmusch, las películas de Lynch son tremendamente populares fuera de Estados Unidos, sobre todo en Francia y Japón. No es accidental que la financiación de *Carretera perdida* sea francesa. Es básicamente gracias a las ventas en el extranjero que ninguna película de Lynch ha perdido dinero (aunque *Dune* tardó tiempo en eliminar los números rojos).

6a. MÁS ESPECÍFICAMENTE —A JUZGAR POR EL GUIÓN Y EL MONTAJE PROVISIONAL DEL MATERIAL FILMADO—, DE QUÉ TRATA POR LO VISTO «CARRETERA PERDIDA»

En su encarnación del montaje provisional, la película empieza a toda velocidad, en un coche, con esa especie de perspectiva frenética al volante que conocemos de *Terciopelo azul* y *Corazón salvaje*. Es una carretera de noche, una carretera rural con

dos carriles, y vamos por el centro de la misma, por encima de la línea discontinua, que parpadea estroboscópicamente y desaparece a lo lejos. La secuencia tiene una iluminación preciosa y está filmada a «media velocidad», a seis fotogramas por segundo, de forma que parece que estamos yendo verdaderamente deprisa.[43] Las luces del coche no muestran nada: el coche parece conducir a toda velocidad por la nada. En consecuencia, la toma resulta frenética y estática al mismo tiempo. La música tiene una importancia vital en las películas de Lynch, y *Carretera perdida* puede abrir un territorio musical nuevo para Lynch porque el tema de los títulos de crédito es posterior a los cincuenta: es un tema onírico de David Bowie titulado «I'm Deranged». Un tema central más apropiado para la película, en mi opinión, sería el reciente «Be My Head» de los Flaming Lips, porque fíjense en lo que sigue:

Bill Pullman es un saxofonista de jazz cuya relación con su mujer, Patricia Arquette con el pelo moreno, es siniestra, misteriosa y llena de tensiones no explicadas. Empiezan a recibir unas cintas de vídeo increíblemente extrañas en el correo donde salen ellos durmiendo o la cara de Bill Pullman mirando a la cámara con expresión grotescamente horrorizada, etcétera. Y se ponen histéricos, claro, porque les parece evidente que alguien está entrando a la casa por las noches y filmándolos en vídeo; entonces llaman a los polis, que se presentan en su casa y, en la mejor tradición de Lynch, resultan ser simples charlatanes inútiles y clichés de la época de la serie de policías de los años cincuenta *Dragnet*.

En cualquier caso, mientras tiene lugar el rollo de los vídeos siniestros, otras escenas muestran a Pullman muy elegante y muy East Village, con ropa negra, improvisando con un saxo tenor frente a una pista de baile abarrotada (solamente en una película de David Lynch la gente puede bailar extáticamente con música de jazz abstracta), y a Patricia Arquette con aspecto nervioso e infeliz, en un estado aparentemente narcotizado y ausente y comportándose en general de forma siniestra y misteriosa y dejando claro que tiene una doble vida relacionada con hombres decadentes y noctámbulos, hombres que Bill Pullman está claro que no aprobaría en absoluto. Una de las escenas más terroríficas del primer acto de la película tiene lugar en una fiesta decadente en Hollywood celebrada por uno de los misteriosos amigos noctámbulos de Patricia Arquette. En la fiesta se acerca a Bill Pullman alguien que el guión identifica únicamente como el «Hombre Misterioso», que no solamente asegura que ha estado en casa de Bill Pullman, sino que se encuentra en ella *ahora mismo*, y por lo visto es verdad, porque saca un teléfono móvil (la película está llena de toques geniales de Los Ángeles, como por ejemplo el hecho de que todo el mundo tenga teléfono móvil) e invita a Bill Pullman a llamar a su propia casa, y entonces Bill Pullman tiene una conversación realmente terrorífica a tres bandas con el Hombre Misterioso en la fiesta y con la voz del mismo Hombre Misterioso hablando desde su casa. (El Hombre Misterioso está interpretado por Robert Blake, y, por

cierto, prepárense para ver a Robert Blake en esta película; véase más abajo.)

Y sin embargo, cuando vuelven a casa en coche de la fiesta, Bill Pullman critica a los amigos decadentes de Patricia Arquette, pero no dice nada concreto sobre la siniestra y metafísicamente imposible conversación que acaba de tener con el mismo tipo en dos lugares, lo cual sospecho que ha de reforzar nuestra impresión de que, en la presente fase de su relación, Bill Pullman y Patricia Arquette no se tienen una confianza precisamente profunda. Esta impresión se ve reforzada en algunas escenas sexuales bastante lúgubres en las que Bill Pullman practica el sexo de forma frenética y jadeando con una Patricia Arquette que se limita a estar tumbada e inerte y a mirar el reloj.[44]

El desenlace del primer acto de *Carretera perdida* se acerca cuando llega por correo un último y contundente vídeo que muestra a Bill Pullman de pie frente al cadáver mutilado de Patricia Arquette: eso lo vemos solamente en el vídeo. Luego Bill Pullman es arrestado, encarcelado y enviado al corredor de la muerte.

Luego hay algunas escenas de Bill Pullman en el corredor de la muerte de una penitenciaría, con un aspecto tan torturado y confuso como ningún otro protagonista de cine negro haya tenido nunca, y parte de su tormento viene de que está sufriendo unos dolores de cabeza terribles y están empezando a salirle bultos en el cráneo y su aspecto en general es cada vez más extraño y enfermo.

Luego hay una escena en que la cabeza de Bill Pullman se convierte en la cabeza de Balthazar Getty. O sea, que el personaje de Bill Pullman en *Carretera perdida* se convierte en una persona completamente distinta, en alguien interpretado por el actor de *El señor de las moscas*, Balthazar Getty, un tipo acabado de salir de la pubertad y sin ningún parecido con Bill Pullman. La escena es indescriptible y ni siquiera voy a intentar describirla salvo para decir que es siniestra y fascinante y más indescriptible que nada que yo haya visto en una película americana.

La administración de la penitenciaría se muestra comprensiblemente desconcertada cuando ven a Balthazar Getty en la celda de Bill Pullman en lugar de a Bill Pullman. Balthazar Getty no sabe explicar por qué está ahí, puesto que tiene un hematoma enorme en la frente y los ojos en blanco y está básicamente en el estado en que te imaginas que puede estar alguien cuando la cabeza de otra persona se acaba de convertir en tu cabeza. Las autoridades penales identifican a Balthazar Getty como un mecánico de automóviles de veinticuatro años de Los Ángeles que vive con sus padres, que resultan ser un motero retirado y la novia del motero. Es decir, que es un ser humano identificable y completamente distinto, con identidad e historia personal, en lugar de ser simplemente Bill Pullman con una cabeza nueva.

Por lo visto, nadie se ha escapado nunca del corredor de la muerte de esta cárcel, y las autoridades penales y los polis, incapaces de adivinar cómo se ha escapado Bill Pullman, y viendo la cara más que perpleja con que los mira Balthazar Getty, deciden

(en un gesto cuyo realismo judicial tal vez no resulte muy verosímil) dejar que Balthazar Getty se vaya a su casa. Y así lo hace.

Balthazar Getty se vuelve a su casa y a su habitación llena de piezas de motocicletas y pósters de chicas con ropa de cuero y lentamente recupera la memoria, aunque sigue teniendo algo que ahora parece un forúnculo virulento en la frente y no tiene ni idea de qué le ha pasado ni de cómo ha terminado en la celda de Bill Pullman, y deambula por la casa desastrada de sus padres con una expresión facial que tiene aspecto de ser la cara que uno pone en una pesadilla. Hay unas pocas escenas de él haciendo cosas como mirar a una señora que tiende la ropa mientras se oye un ruido siniestro en tono grave, y su mirada es como si algún suceso horroroso y atemporal se le hubiera desvanecido de la mente y quisiera al mismo tiempo recordarlo y no recordarlo. Sus padres —que fuman droga, ven un montón de tele y se pasan el tiempo intercambiando susurros conspiratorios y miradas siniestras, como si supieran cosas importantes que Balthazar Getty y nosotros no sabemos— no le preguntan a Balthazar Getty qué ha pasado… Y de nuevo tenemos la sensación de que las relaciones personales en esta película no son precisamente lo que se dice abiertas y francas, etcétera.

Pero resulta que Balthazar Getty es un profesional de la mecánica con un talento increíble a quien han echado mucho de menos en el taller de automóviles donde trabaja: por lo visto su madre le ha dicho al jefe de Balthazar Getty, interpretado por Richard Pryor, que la ausencia de Balthazar Getty se ha debido a una «fiebre». En este punto todavía no estamos seguros de si Bill Pullman se ha metamorfoseado realmente en Balthazar Getty o si todo este rollo de Balthazar Getty está teniendo lugar en la cabeza de Bill Pullman, una especie de alucinación causada por la ansiedad extrema previa a la ejecución como la que aparece en *Brasil* de Terry Gilliam o en «Occurrence at Owl Creek Bridge» de Bierce. Pero la prueba de la metamorfosis literal llega en el segundo acto de la película, porque Balthazar Getty tiene una vida y una historia personal completamente válidas, incluyendo a una novia que no para de mirar con recelo el forúnculo espantoso que Balthazar Getty tiene en la frente y de decir que «no parece el mismo», lo cual, después de oírlo repetir todo el tiempo, deja de ser un juego de palabras malicioso y empieza a resultar verdaderamente aterrador. Balthazar Getty también tiene una clientela fiel en el taller de Richard Pryor, uno de cuyos miembros, interpretado por Robert Loggia, es una especie de jefe del hampa extremadamente terrorífico y amenazador provisto de una escolta de matones y un Mercedes 6.9 con problemas esotéricos que el jefe confía en que solamente Balthazar Getty puede diagnosticar y reparar. Está claro que Robert Loggia tiene familiaridad con Balthazar Getty y lo trata con una combinación siniestra de afecto paternal y ferocidad condescendiente. Y sucede que el día que Robert Loggia entra en el taller de automóviles de Richard Pryor con su Mercedes

6.9, sentada en el coche en medio de los matones de Robert Loggia va una chica increíblemente guapa tipo «novia del jefe», interpretada por Patricia Arquette y claramente reconocible como la misma de antes, es decir, la mujer de Bill Pullman, pero que ahora es rubia platino. (Si les viene a la cabeza *Vértigo [De entre los muertos]* no van desencaminados. Lynch tiene un historial de alusiones y homenajes a Hitchcock —por ejemplo, el primer plano de Kyle MacLachlan espiando a Isabella Rossellini a través de las rendijas inclinadas de la puerta de su armario es idéntico en todos los detalles técnicos al primer plano de Anthony Perkins espiando el baño de Janet Leigh en *Psicosis*— que más parecen piedras de toque intertextuales que alusiones explícitas, y siempre adoptan formas extrañas, siniestras e inconfundiblemente lynchianas. En todo caso, la alusión a *De entre los muertos* aquí no parece tan importante como la forma en que la duplicidad a lo Duessa de Patricia Arquette funciona como contrapartida a la otra «crisis de identidad» de la película: he aquí dos mujeres distintas (de momento) interpretadas de forma reconocible por la misma actriz, mientras que dos actores completamente distintos interpretan simultáneamente a la misma «persona» (de momento) y a dos «identidades» distintas.)

Pues bien, cuando la nueva encarnación de Balthazar Getty como mecánico y la mujer que es aparentemente una encarnación rubia de la mujer de Bill Pullman establecen contacto visual, saltan chispas de una magnitud que le confiere nuevas capas de siniestra literalidad al tan trillado componente «creo-que-te-conozco-de-alguna-parte» de la atracción erótica. Luego hay algunas escenas que explican la sórdida historia de la nueva encarnación rubia de Patricia Arquette y algunas escenas que muestran lo profunda y ferozmente unido que se siente Robert Loggia a la rubia Patricia Arquette, y algunas escenas que dejan más claro que el agua que Robert Loggia es un psicópata total al que no hay que tocarle las pelotas ni intentar escamotearle a su novia sin que se entere. Luego algunas escenas muestran que Balthazar Getty y la rubia Patricia Arquette se sienten —al parecer sin que importe el forúnculo de la frente de Getty— mutuamente atraídos de forma instantánea y salvaje, y luego algunas escenas más en las que consuman esta atracción con todo el vigor artificioso y distante por el que son famosas las escenas de sexo de Lynch.[45]

Y luego hay algunas escenas más que revelan que el personaje de Robert Loggia *también* tiene más de una identidad en la película, y que por lo menos una de esas identidades conoce tanto al decadente, noctámbulo y misterioso amigo de la difunta mujer de Bill Pullman como al mefistofélico Hombre Misterioso, en compañía del cual Loggia empieza a hacer siniestras y ambiguamente amenazadoras llamadas telefónicas a la casa de Balthazar Getty, llamadas que Balthazar Getty tiene que escuchar e intentar interpretar mientras sus padres (interpretados por Gary Busey y una actriz llamada Lucy Dayton) fuman hierba e intercambian miradas enigmáticas

delante de la tele.

Probablemente sea mejor no revelar demasiado del acto final de *Carretera perdida*, aunque tal vez haya que informarles de que: las intenciones de la rubia Patricia Arquette hacia Balthazar Getty resultan no ser precisamente honorables; el forúnculo se cura casi por completo; Bill Pullman vuelve a aparecer en la película; la Patricia Arquette morena también reaparece, pero no en carne y hueso (por decirlo de alguna forma); tanto la Patricia Arquette rubia como la morena resultan estar relacionadas (a través de amigos noctámbulos) con el mundo del porno, en forma de películas de porno duro, una relación cuyos frutos se muestran (al menos en el montaje provisional) con tanto lujo de detalles que no sé cómo la película de Lynch va a eludir la calificación para mayores de diecisiete años; y que el final de *Carretera perdida* no es de ninguna forma un final «optimista» ni «reconfortante». Y también que Robert Blake, aunque bastante más comedido y menos *afectado* que Dennis Hopper en *Terciopelo azul*, resulta tan fascinante, siniestro e inolvidable como el personaje de Frank Booth interpretado por Hopper, y que queda bastante claro que su Hombre Misterioso es el demonio, o al menos la idea muy retorcida que pueda tener alguien del demonio, una especie de espíritu flotante puro de malignidad al estilo del Leland/«Bob»/búho terrorífico de *Twin Peaks*.

6b. NÚMERO APROXIMADO DE INTERPRETACIONES QUE AL PARECER SE PUEDEN HACER DE «CARRETERA PERDIDA»

Unas treinta y siete. La gran disyuntiva a la hora de ofrecer una interpretación, como ya he mencionado, es si se supone que hemos de entender literalmente el cambio de identidad de Bill Pullman (por ejemplo como algo que sucede realmente en la película), como una metáfora kafkiana de la culpa, la denegación y la evasión psicológica, o bien si hemos de entenderlo todo —desde los vídeos intrusivos, pasando por el corredor de la muerte, hasta la metamorfosis en mecánico, etcétera— como la larga alucinación de un saxofonista de jazz peripuesto a quien no le iría nada mal un poco de ayuda de un profesional de la medicina. La posibilidad menos interesante parece ser esta última, y me sorprendería bastante que alguien en Asymmetrical quisiera que *Carretera perdida* se interpretara como un largo sueño psicótico.

Todavía otra posibilidad sería que la película fuera simplemente incoherente, no tuviera significado racional y no fuera interpretable de ninguna forma. Esto no querría decir que fuera una mala película de David Lynch: la lógica onírica de *Cabeza borradora* puede considerarse «narrativa» solamente en un sentido muy difuso y no lineal, y partes amplias de *Twin Peaks* y *Los últimos días de Laura Palmer* no significan nada y sin embargo resultan convincentes y tienen sentido y simplemente quedan bien. Lynch solamente parece meterse en problemas cuando el

espectador nota que sus películas *quieren* decir algo —es decir, cuando intentan que el espectador espere alguna clase de relación coherente entre los elementos de la trama— y luego no consiguen decirlo.

Se puede poner como ejemplo *Corazón salvaje* —donde la conexión entre Santos y el señor Reindeer (el tipo que se parece al coronel Sanders y que encarga asesinatos metiendo dólares de plata en las ranuras de los buzones de los sicarios), el personaje de Harry Dean Stanton y la muerte del padre de Lula resultan intrincados y no van a ninguna parte ni visual ni narrativamente— y la primera media hora de *Los últimos días de Laura Palmer*, que se ocupa de la investigación por parte del FBI del asesinato de otra chica antes del de Laura Palmer, que hace pensar que va a tener una conexión importante con el caso Palmer y que en cambio está llena de cabos sueltos y pistas que no llevan a ninguna parte, y es la parte de la película con la que se han cebado incluso los críticos partidarios de Lynch.

Dado que puede afectar a la calidad final de la película, es útil saber que *Carretera perdida* es la película más cara que Lynch ha hecho nunca por su cuenta. Su presupuesto está sobre los dieciséis millones, el triple que el de *Terciopelo azul* y al menos un 50% mayor que el de *Corazón salvaje* o *Los últimos días de Laura Palmer*.

Pero, llegado este punto, me resulta probablemente imposible adivinar si *Carretera perdida* va a ser un bodrio del calibre de *Dune* o una obra maestra de la magnitud de *Terciopelo azul*, o algo intermedio o qué. Lo único que creo poder decir con total confianza es que la película será: *lynchiana*.

8. QUÉ QUIERE DECIR «LYNCHIANO» Y POR QUÉ ES IMPORTANTE

Una definición académica de *lynchiano* podría ser algo que «alude a un tipo particular de ironía donde lo muy macabro y lo muy rutinario se combinan de tal forma que revelan que lo uno está perpetuamente contenido en lo otro». Pero igual que *posmoderno* o *pornográfico*, *lynchiano* es una de esas palabras que, a lo Potter Stewart, solamente se pueden definir de forma ostensible: es decir, lo conocemos cuando lo vemos. Ted Bundy no era particularmente lynchiano, pero el bueno de Jeffrey Dahmer, con las diversas partes anatómicas de sus víctimas bien ordenadas y almacenadas en la nevera junto a la leche con cacao y el sucedáneo de mantequilla, era completamente lynchiano. Un homicidio reciente en Boston, donde el diácono de una iglesia del South Shore persiguió a un vehículo que le había cortado el paso, lo sacó de la carretera y disparó al conductor con una ballesta de gran potencia, estaba en el límite de lo lynchiano.

Un homicidio doméstico, por otra parte, podría ocupar distintas posiciones en la escala del lynchianismo. Un tipo que mate a su mujer no tiene mucho aroma lynchiano en sí mismo, pero si resulta que el tipo ha matado a su mujer debido a que

ella jamás rellenaba la cubitera después de usar el último cubito de hielo o porque ella se negaba de forma obstinada a comprar la marca específica de mantequilla de cacahuete que al tipo le encanta, entonces se puede decir que el homicidio tiene elementos lynchianos. Y si el tipo, delante del cadáver mutilado de su mujer (cuyo anticuado *bouffant* estilo años cincuenta, sin embargo, no se ha despeinado en absoluto), con los primeros polis en el escenario esperando a los chicos de homicidios y a los de la oficina del forense, empieza a justificar sus actos ofreciendo un análisis fervoroso de los méritos comparativos de las marcas Jif y Skippy, y si los polis, aunque asqueados por la carnicería que hay en el suelo, no tienen más remedio que admitir que el tipo tiene razón, que si has desarrollado un gusto propio en materia de mantequillas de cacahuetes y tu paladar prefiere Jif, entonces no es posible de ninguna manera que Skippy llegue a parecérsele ni remotamente, y si una esposa, que no comprende de ninguna forma la importancia de Jif, no para de hacer comentarios engorrosos e insistentes sobre el compromiso y la empatia que siente hacia el sacramento del matrimonio como vínculo entre dos cuerpos, dos mentes, almas y paladares… Bueno, ya me entienden.

Para mí, la deconstrucción que llevan a cabo las películas de Lynch de esa extraña «ironía de lo banal» ha afectado la forma en que yo veo y organizo el mundo. He notado que un 65% de la gente que hay en las estaciones de autobuses metropolitanas entre medianoche y las seis de la mañana tienden a ser figuras lynchianas: llamativamente feas, debilitadas, grotescas, llenas de una tristeza completamente desproporcionada en relación a las circunstancias que se perciben. O, por ejemplo, todos hemos visto a gente que de pronto asume expresiones faciales grotescas —por ejemplo, cuando reciben una noticia terrible o muerden algo que resulta ser asqueroso o cuando están con niños pequeños sin otra razón concreta que hacer cosas absurdas —, pero he llegado a la conclusión de que una expresión facial repentina y grotesca no puede llamarse una expresión facial lynchiana a menos que se prolongue durante varios segundos más de lo que las circunstancias permitirían, o sea, que se quede así, paralizada y grotesca, hasta que empieza a significar unas diecisiete cosas a la vez.[46]

RUMOROLOGÍA

La expresión de tormento dilatada e interminable que muestra Bill Pullman cuando grita delante del cuerpo de Patricia Arquette en *Carretera perdida* es casi idéntica a la cara que pone Jack Nance al gritar en el montaje original de la primera secuencia de *Cabeza borradora*.

9. EL ÁMBITO DEL LYNCHIANISMO EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

En 1995, la PBS emitió un fastuoso documental de diez episodios titulado *Cine americano* cuyo último episodio estaba dedicado a «La vanguardia de Hollywood» y

a la influencia creciente de los jóvenes cineastas independientes: los Coen, Jim Jarmusch, Carl Franklin, Quentin Tarantino, etcétera. No solamente fue injusto sino también grotesco que el nombre de David Lynch no se mencionara en todo el episodio, porque su influencia ha alcanzado a todos estos directores. La tirita que lleva en el cuello Marcellus Wallace en *Pulp Fiction* —injustificada, visualmente incongruente y colocada de forma ostensible en tres posiciones distintas— es Lynch de manual. También lo son los diálogos largos y teatralmente rutinarios acerca del cerdo, los masajes de pies, los pilotos de televisión, etcétera, que salpican la violencia de *Pulp Fiction*, una violencia cuya estilización espeluznante/cómica es también visiblemente lynchiana. El peculiar tono narrativo de las películas de Tarantino —lo que las hace parecer al mismo tiempo estridentes y oscuras, no muy claras de una forma inquietante— es el tono de Lynch. Lynch inventó ese tono. Me parece justo afirmar que ese fenómeno comercial de Hollywood que es Quentin Tarantino no existiría sin David Lynch como piedra de toque, como conjunto de códigos alusivos y contextos en el núcleo cerebral del espectador. En cierto modo, Tarantino ha hecho con la Nouvelle Vague francesa y con David Lynch lo que hizo Pat Boone con Little Richard y Fats Domino: ha encontrado (de forma bastante ingeniosa) una forma de coger lo que la obra de su predecesor tiene de extraño, distintivo y amenazante, homogeneizarlo y batirlo hasta que no quedan grumos y resulta lo bastante fresco e higiénico para el consumo masivo. *Reservoir Dogs*, por ejemplo, con su charla cómicamente banal durante la comida, sus nombres en clave inquietantemente innecesarios y su molesta banda sonora de pop camp de décadas pasadas, es Lynch comercializado, es decir, más rápido, más lineal y con todo su surrealismo idiosincrásico transformado en surrealismo al uso («a la moda»).

En la notable *Un paso en falso* de Carl Franklyn, la decisión crucial del director de centrarse solamente en las caras de los testigos durante las escenas violentas —es decir, de desplegar la violencia en las caras que miran, de mostrar sus efectos como reacciones emocionales— es completamente lynchiana. También lo es el uso incesante y paródico del claroscuro en *Sangre fácil* y *El gran salto* de los Coen y en todas las películas de Jim Jarmusch, sobre todo en su película de 1984 *Extraños en el paraíso*, que, en términos de fotografía, escenarios ruinosos, ritmo cansino, fundidos lentos entre escenas y un estilo bressoniano de actuación que resulta al mismo tiempo frenético y rígido, es prácticamente un homenaje a las primeras películas de David Lynch. Otros homenajes que tal vez hayan visto ustedes son el uso por parte de Gus Van Sant de una extravagante superstición acerca de sombreros en la cama como elemento irónico de la trama en *Drugstore Cowboy*, el uso por parte de Mike Leigh de tramas paralelas incongruentes en *Indefenso*, el uso por parte de Todd Haynes de una banda sonora de inquietantes ruidos industriales ambientales en *Safe*, y el uso por parte de Van Sant de escenas oníricas surrealistas para desarrollar el personaje de

River Phoenix en *Mi Idaho privado*. En la misma *Mi Idaho privado*, el inquietante número expresionista en que el chapero alemán hace playback con la música y usa una linterna como micrófono es una referencia más o menos explícita a la inolvidable escena de la lámpara de Dean Stockwell en *Terciopelo azul*.

O recuerden a la madre de todas las referencias por la cara a *Terciopelo azul*: la escena de *Reservoir Dogs* donde Michael Madsen, mientras baila un tema rancio de los setenta, *le corta una oreja al rehén*. No muy sutil.

Esto no quiere decir que el propio Lynch no esté en deuda con otros directores: Hitchcock, Cassavetes, Bresson y Deren y Wiene. Pero es cierto que en muchos sentidos Lynch ha abierto y ha hecho practicable el territorio «anti-Hollywood» que Tarantino y compañía están explotando económicamente en la actualidad.[47] Hay que recordar que tanto *El hombre elefante* como *Terciopelo azul* se estrenaron en los ochenta, esa década metastática de tele por cable, reproductores de vídeo, acuerdos de comercialización y superproducciones multinacionales, todo ese gran capital que amenazó con vaciar la industria cinematográfica americana de todo lo que no fuera Grandes Cifras. Las películas de Lynch, taciturnas, inquietantes, obsesivas y dotadas de una intensa e inconfundible personalidad, son a las superproducciones lo mismo que las primeras grandes obras del cine negro de los cuarenta fueron a los musicales sonrientes: éxitos de crítica y de público imprevistos que calaron hondo en el público y ampliaron la idea que tenían los estudios y las distribuidoras de lo que podría vender. Es decir, que le debemos mucho a Lynch.

Y también quiere decir que David Lynch, con cincuenta años, es un director mejor, más complejo e interesante que todos los jóvenes «rebeldes» de moda que hoy día están haciendo películas violentamente irónicas para New Line y Miramax. Quiere decir en particular que —sin necesidad de tomar en consideración bochornosas películas recientes como *Four Rooms* o *Abierto hasta el amanecer*— David Lynch es mil veces mejor director que Tarantino. Porque a diferencia de Tarantino, David Lynch sabe que una acción violenta en el cine americano, por culpa de la repetición y la insensibilización, ha perdido la capacidad de aludir a nada más que a sí misma. Por esta razón la violencia en las películas de Lynch, grotesca, fríamente estilizada y totalmente llena de simbolismo, es cualitativamente distinta de la violencia de Hollywood o de la violencia de dibujos animados a la moda en el anti-Hollywood. La violencia de Lynch siempre intenta *significar algo*.

9a. UNA MANERA MEJOR DE EXPLICAR LO QUE ESTOY INTENTANDO DECIR

A Quentin Tarantino le interesa ver cómo a alguien le cortan la oreja. A David Lynch le interesa la oreja.

Pauline Kael tiene un famoso epigrama en la reseña de *Terciopelo azul* que escribió en 1986 para el *New Yorker*: cita a alguien que estaba delante de ella cuando salía del cine que le estaba diciendo a un amigo «A lo mejor estoy enfermo, pero quiero volver a verla». Y las películas de Lynch son ciertamente —de muchas formas, algunas más interesantes que otras— «enfermas». Algunas son brillantes e inolvidables; otras son superficiales, incoherentes y malas. No es de extrañar que la reputación crítica de Lynch en la última década haya parecido un electrocardiograma: a veces es difícil saber si el director es un genio o un idiota. Ahí radica parte de su fascinación.

Si la palabra *enfermo* les parece excesiva, simplemente sustitúyanla por la palabra *inquietante*. Las películas de Lynch son indiscutiblemente inquietantes, y una gran parte de lo que las hace inquietantes viene del hecho de que parezcan tan *personales*. Una manera amable de explicarlo es que Lynch parece ser de esas escasas personas que gozan de acceso a su propio inconsciente. Una manera menos amable de explicarlo sería que las películas de Lynch parecen expresiones de ciertas partes fronterizas, edípicamente atrofiadas, fetichistas, obsesivas y ansiosas de la psique del director, expresiones presentadas con muy poca inhibición o camuflaje semiótico, es decir, presentadas con algo parecido a la naturalidad ingenua de un niño (o de un sociópata). Es la intimidad psíquica de su obra lo que hace difícil saber lo que se siente hacia una de las películas de David Lynch y lo que se siente hacia David Lynch. La impresión *ad hominem* que uno se lleva después de ver *Terciopelo azul* o *Twin Peaks: los últimos días de Laura Palmer* es que son películas tremendas, pero que David Lynch es la clase de persona que esperas que no te toque a tu lado en un vuelo largo o en la cola del departamento de tráfico o algo así. En otras palabras, una persona *inquietante*.

Dependiendo de con quién hable uno, lo inquietante de Lynch es intensificado o diluido por la extraña distancia que separa a sus películas del público. Las películas de Lynch tienden a ser al mismo tiempo extremadamente personales y extremadamente remotas. La ausencia de linealidad y de lógica narrativa, la profunda polivalencia del simbolismo, la opacidad vidriosa de las caras de los personajes, la extraña pesadez de los diálogos, el despliegue habitual de personas grotescas como figurantes, la forma minuciosa y pictórica en que las escenas son compuestas e iluminadas, y la forma lujuriante y posiblemente voyeurista en que se representan la violencia, la perversión y el horror en general: todo esto confiere a las películas de Lynch una frialdad y un distanciamiento que algunos cinéfilos ven como algo clínico y desapasionado.

He aquí algo poco tranquilizador pero cierto: las mejores películas de Lynch son también las más enfermas/inquietantes. Esto se debe probablemente a que sus

mejores películas, aunque surrealistas, tienden a apoyarse con firmeza en personajes principales muy bien desarrollados: Jeffrey Beaumont en *Terciopelo azul*, Laura en *Los últimos días de Laura Palmer* o Merrick y Treeves en *El hombre elefante*. Cuando sus personajes están lo bastante desarrollados y resultan lo bastante humanos como para despertar nuestra empatia, eso tiende a frenar el distanciamiento que nos impide meternos en las películas de Lynch y al mismo tiempo hace que las películas sean más inquietantes: nos sentimos más trastornados cuando una película perturbadora tiene personajes en los que podemos ver partes de nosotros mismos. Por ejemplo, hay muchos más elementos asquerosos en *Corazón salvaje* que en *Terciopelo azul*, y sin embargo *Terciopelo azul* es una película mucho más inquietante/enferma/perversa simplemente porque Jeffrey Beaumont es un personaje lo bastante tridimensional como para que empaticemos/simpaticemos/nos compadezcamos de él. Dado que lo más perturbador de *Terciopelo azul* no tiene que ver con Frank Booth ni con nada de lo que Jeffrey descubre acerca de Lumberton sino con el hecho de que una parte del propio Jeffrey se excita con todo el voyeurismo, la violencia primordial y la degeneración, y dado que Lynch organiza meticulosamente su película para que empaticemos/nos compadezcamos de Jeffrey y por tanto algunas partes del sadismo y degeneración que él observa nos resulten (al menos a mí) atractivas y de alguna forma eróticas, no es de extrañar que la película de Lynch me parezca «enferma»: nada me pone más enfermo que ver en una pantalla algunas partes de mí mismo que he ido al cine precisamente para olvidar.

Los personajes de *Corazón salvaje*, por otra parte, no son «redondos» ni tridimensionales (al parecer esto es deliberado). Sailor y Lula son parodias exageradas de pasión faulkneriana; Santo, Marietta y Bobby Peru son fantoches de dibujos animados, colecciones de sonrisas macabras y gesticulaciones histéricas de teatro kabuki. La película en sí es increíblemente violenta (palizas espantosas, accidentes de coche sangrientos, perros que roban brazos amputados y la cabeza de Willem DaFoe arrancada por una escopeta y volando por el decorado como un globo pinchado), pero la violencia no parece tan enferma como superficial, una acumulación de muecas estilizadas. Y no superficial porque la violencia sea gratuita o excesiva sino porque en ningún momento involucra a un personaje vivo con el que nuestra capacidad de asombro u horror pueda conectar. Aunque ganó en Cannes, *Corazón salvaje* no tuvo buenas críticas en Estados Unidos y no fue accidental que los ataques más furibundos vinieran de mujeres ni que les disgustaran en particular la frialdad y la pobreza emocional de la película. Véase, por poner un ejemplo, la reseña de Kathleen Murphy en *Film Comment*, que vio *Corazón salvaje* como poco más que «un vertedero de comillas. Como voyeurs, se nos anima a que hagamos guiños y soltemos risitas ante esa realidad entre corchetes: detritos bien conocidos de la memoria de la cultura popular, una especie de puesta de moda cinematográfica que

reemplaza a la representación de las emociones humanas». (Este no fue el único guantazo con los mismos argumentos y, para ser sinceros, a la mayoría no les faltaba razón.)

Lo cierto es que la carrera desigual de Lynch presenta un montón de paradojas. Sus mejores películas tienden a ser las más enfermas, y suelen extraer gran parte de su poder emocional de su capacidad para hacernos sentir cómplices de su enfermedad. Y a su vez esa capacidad depende de si Lynch desafía una convención histórica que a menudo ha servido para distinguir el cine de arte y ensayo vanguardista y «no lineal» del cine comercial y narrativo. Las películas no lineales, es decir, las que no tienen una trama convencional, a menudo rechazan también la idea de una caracterización profunda de los personajes individuales. Solamente una de las películas de Lynch, *El hombre elefante*, tiene un argumento lineal convencional.[48] Pero la mayoría (las mejores) dedican un esfuerzo considerable a los personajes. Es decir, en ellas salen seres humanos. Es posible que Jeffrey, Merrick, Laura y compañía funcionen para Lynch del mismo modo que para el público: como nodos de identificación y motores de angustia emocional. La (gran) medida en que Lynch parece identificarse con los protagonistas de sus películas es un elemento más que hace que sus películas sean tan perturbadoramente «personales». Es el hecho de que no parezca identificarse mucho con su *público* lo que hace que sus películas resulten «frías», aunque el distanciamiento también presenta ciertas ventajas.

RUMOROLOGÍA RELATIVA A (10)

En *Corazón salvaje*, donde Laura Dern interpreta a Lula y Nicolas Cage a Sailor, también aparece Diane Ladd como la madre de Lula. Resulta que la actriz Diane Ladd es la madre de Laura Dern en la vida real. *Corazón salvaje,* pese a todas sus referencias a *El mago de Oz*, en realidad es un remake posmoderno de la película de Sidney Lumet *Piel de serpiente* (1959), donde aparecían Ana Magnani y Marlon Brando. El hecho de que la interpretación de Cage en *Corazón salvaje* recuerde poderosamente a Brando haciendo una imitación de Elvis o viceversa, no es accidental, ni tampoco el hecho de que tanto *Corazón salvaje* como *Piel de serpiente* usen el fuego como imagen clave, ni tampoco el hecho de que la amada chaqueta de piel de serpiente de Sailor —«un símbolo de mi fe en la libertad y la iniciativa del individuo»— sea idéntica a la chaqueta de piel de serpiente que llevaba Brando en *Piel de serpiente*. Resulta que *Piel de serpiente* es la versión cinematográfica de la poco conocida *El descenso de Orfeo* de Tennessee Williams, que en 1960, aprovechando cierto relanzamiento gracias a la adaptación de Lumet, se estrenó en el off-Broadway de Nueva York teniendo como protagonistas a Bruce Dern y Diane Ladd, los padres de Laura Dern, que se conocieron y se casaron mientras actuaban en aquella obra.

La medida en que David Lynch espera que el espectador de a pie de *Corazón*

salvaje conozca alguna de estas conexiones textuales u orgánicas es: 0. La medida en que por lo visto le importa si alguien se entera o no es: también 0.

11. ÚLTIMA PARTE DE (10) USADA COMO TRANSICIÓN A LA CUESTIÓN DE QUÉ PARECE «QUERER» DAVID LYNCH DE UNO

Las películas son un medio autoritario. Te hacen vulnerable y luego te dominan. Parte de la magia de ver una película es rendirse a ella y dejar que te domine. Sentarse en la oscuridad, levantar la vista, la distancia hipnótica de la pantalla, ser capaz de ver a la gente de la pantalla sin ser visto por la gente de la pantalla, el hecho de que la gente de la pantalla sea mucho más grande, guapa y atractiva que tú, etcétera. El poder sobrecogedor de las películas no es nuevo. Pero las distintas clases de películas lo usan de formas distintas. El cine de arte y ensayo es esencialmente teleológico: intenta de varias formas «despertar al público» o hacernos más «conscientes». (Esta clase de programa puede degenerar con facilidad en pretenciosidad, superioridad moral y basura condescendiente, pero la agenda en sí misma es generosa y está bien.) Al cine comercial no parece importarle mucho la instrucción ni la ilustración del público. La meta del cine comercial es «entretener», lo cual normalmente quiere decir poner en marcha diversas fantasías que permitan al espectador fingir que es otra persona y que la vida es algo más grande, más coherente, atractivo y fascinante que la vida de un espectador de cine. Se puede decir que las películas comerciales no intentan despertar a la gente sino más bien hacer que su descanso sea tan plácido y sus sueños tan agradables que desembolsen todo su dinero para experimentarlos: esa seducción, esa transacción de dinero por fantasías, es el sentido final de una película comercial. El sentido de una película de arte y ensayo suele ser más intelectual o estético, y normalmente hay que llevar a cabo cierto trabajo de interpretación para entenderlo, de forma que cuando se paga para ver una película de arte y ensayo en realidad se está pagando por trabajar (mientras que el único trabajo que hay que hacer en relación con el cine comercial es el que tuviste que hacer para conseguir el dinero de la entrada).

A menudo se dice que las películas de David Lynch ocupan una especie de espacio intermedio entre el cine de arte y ensayo y el cine comercial. Pero lo que ocupan realmente es una clase totalmente distinta de tercer territorio. La mayoría de las mejores películas de Lynch no significan gran cosa, y en muchos sentidos parecen resistirse al proceso de interpretación que permite entender las películas (por lo menos las películas de vanguardia). Esto es algo que el crítico británico Paul Taylor parece entender cuando dice que las películas de Lynch hay que «experimentarlas más que entenderlas». Las películas de Lynch son ciertamente susceptibles de una variedad de interpretaciones sofisticadas, pero sería un error grave sacar la conclusión de que sus películas quieren transmitir que «la interpretación de una película es

necesariamente múltiple», o algo así: no son de esa clase de películas.

Tampoco son *seductoras*, no obstante, por lo menos en el sentido comercial de ser amables, lineales, para grandes públicos o «reconfortantes». En una película de Lynch nunca te da la sensación de que pretende «entretenerte», y nunca parece que pretendas desembolsar tu dinero para verla. Esta es una de las cosas más inquietantes de las películas de Lynch: no parece que uno esté estableciendo ninguno de los contratos convencionales estándar o inconscientes que uno establece cuando va a ver otras clases de películas. Esto resulta inquietante porque, en ausencia de uno de esos contratos inconscientes, perdemos algunas de las defensas psíquicas que normalmente (y necesariamente) usamos para soportar un medio tan poderoso como el cine. Es decir, que si a cierto nivel sabemos lo que una película *quiere* de nosotros, podemos erigir ciertas defensas internas que nos permitan elegir cuánto de nosotros mismos le entregamos.[49] La ausencia de significado o de intención discernible en las películas de Lynch, sin embargo, anula esas defensas subliminales y deja que Lynch se meta en la cabeza de uno de una forma que normalmente no sucede con las películas. Por esta razón los efectos de sus mejores películas suelen ser tan emocionales y pesadillescos (en sueños también estamos indefensos).

En realidad, esta podría ser la única intención verdadera de Lynch: meterse en la cabeza de uno.[50] Ciertamente parece que le importa más penetrar en tu cabeza que lo que va a hacer cuando ya está dentro. ¿Es eso arte «bueno»? Es difícil decirlo. Parece —nuevamente— o bien ingenuo, o bien psicopático.

12. UNA DE LAS ESCENAS RELATIVAMENTE NIMIAS DE «CARRETERA PERDIDA» EN CUYO PLATÓ CONSEGUÍ ENTRAR

Dada la tendencia de sus películas a estar ambientadas en pueblecitos siniestros, Los Ángeles resulta un escenario insólito para que Lynch sitúe *Carretera perdida*, y al principio se me ocurre que su elección puede representar, o bien una maniobra para recortar presupuesto, o una señal fatídica de que Lynch finalmente se ha vuelto a Hollywood.

Los Ángeles en enero, sin embargo, resulta ser un sitio bastante lynchiano por propio derecho. El taxi que me lleva desde el aeropuerto tiene un lector de datos junto al taxímetro para que puedas pagar el trayecto con tarjeta de crédito. O, por ejemplo, el vestíbulo de mi hotel,[51] donde suena una bonita música de piano Steinway, pero cuando vas a poner una moneda en el platillo del pianista o algo así resulta que no hay nadie tocando, que el piano se está tocando a sí mismo, pero no es una pianola, sino un Steinway normal con una extraña caja computerizada atornillada debajo del teclado; el piano toca veinticuatro horas al día y nunca repite un solo tema. Mi hotel está, o bien en West Hollywood, o bien en la parte más popular de Beverly Hills; dos empleados en el mostrador de recepción se ponen a discutir sobre la cuestión cuando

les pregunto en qué parte de Los Ángeles estamos exactamente. La discusión continúa durante un rato absurdamente largo conmigo delante.

Mi habitación del hotel tiene unas cristaleras increíblemente lujosas y caras que dan a un balcón, pero el balcón tiene exactamente veinticinco centímetros de ancho y una barandilla de hierro con una decoración de aspecto tan afilado que uno no quiere acercarse por nada del mundo. No me da la impresión de que las cristaleras ni el balcón sean una broma. Hay un gigantesco centro comercial de color aguamarina y salmón en la acera de enfrente, muy pomposo, con escaleras mecánicas futuristas que suben en ángulos oblicuos por el exterior del edificio, y sin embargo en tres días enteros no veo a una sola persona subir o bajar por esas escaleras; el centro comercial permanece iluminado y abierto y parece totalmente desierto. El cielo invernal está limpio pero parece irreal; es el mismo color azul sobresaturado que el famoso cielo de la escena inicial de *Terciopelo azul*.

Los Ángeles tiene tantos músicos callejeros como todas las grandes ciudades, pero aquí los músicos tocan en las medianas que separan los carriles de las calles en lugar de en las aceras o en el metro, y los transeúntes les tiran monedas y billetes desde los coches en marcha, muchos con esa puntería despreocupada que se desarrolla con la práctica. En las medianas que hay entre el hotel y los platós de David Lynch, la mayoría de los músicos callejeros tocan instrumentos como címbalos y cítaras.

Hecho: en los tres días que paso aquí para la revista *Premiere* conozco a dos (2) personas distintas que se llaman Balloon.

La principal industria por estos pagos parecen ser los mozos que te aparcan el coche; incluso algunos de los restaurantes de comida rápida tienen mozos aparcacoches. Me encantaría tener la concesión para West Hollywood/Beverly Hills de las chaquetas marrones para mozos aparcacoches. Muchos de los asistentes de los aparcamientos tienen el pelo largo y peinados complicados como de modelos italianos para portadas de las novelas de la serie Harlequin. En realidad la mayoría de la gente que va por la calle es absurdamente atractiva. Todo el mundo va extremadamente bien vestido y a la moda. Hacia el tercer día me imagino que la manera de distinguir a los pobres y a los sin techo es que parecen vestirse con ropa de sastre.[52] La única gente que parece tener un aspecto mínimamente desaseado son los latinos malcarados que venden naranjas con carros ambulantes en aquellas medianas que no han sido tomadas por los músicos con sus cítaras. Se pueden ver supermodelos atravesando calles de cuatro carriles con el semáforo en rojo y a gente con coches Saab de color fucsia y Mercedes de color habano tocándoles la bocina.

Y el gran estereotipo es cierto: en cualquier momento y en cualquier punto de la ciudad se pueden ver unos cuatro millones de coches en las calles y no hay ninguno de ellos que no esté reluciente. La gente aquí no solamente tiene placas de matrícula

personalizadas sino también marcos personalizados para placas de matrícula. Y todo el mundo habla por teléfono mientras conduce; al cabo de un rato uno tiene la impresión descabellada pero inquebrantable de que están todos hablando entre sí, de forma que todo el mundo que habla por teléfono y conduce está hablando con otra persona que conduce.

Al volver la primera noche del plató, nos adelantó en Mulholland un Karmann-Ghia con las luces apagadas y una anciana al volante que sostenía un plato de papel con los dientes y *seguía* hablando por teléfono.

Así pues, lo que quiero decir es que Lynch no está tan lejos de su elemento cinematográfico en Los Ángeles como uno podría temer inicialmente.

Además, la localización hace que esta película sea «personal» de una forma nueva, porque Los Ángeles es donde están afincados Lynch y su esposa Mary Sweeney.[53] La sede empresarial y el equipo técnico de Asymmetrical Productions ocupan la casa al lado de la suya. Dos casas más abajo en la misma calle está la que Lynch ha elegido como hogar de Bill Pullman y Patricia Arquette en el primer acto de *Carretera perdida*. Es una casa que se parece mucho a la del propio Lynch, con una arquitectura que se podría considerar española de la misma forma que Goya se podría considerar español.

Un director de cine suele tener varios ayudantes de dirección cuyas diversas responsabilidades están firmemente establecidas por las convenciones de Hollywood. La responsabilidad del primer ayudante de dirección es el funcionamiento lo más ordenado posible del plató. Se encarga de coordinar los detalles, gritar pidiendo silencio en el plató, preocuparse, chillarle a la gente y caer mal por ello. Esto permite al director ser una especie de monarca benigno a quien nadie fastidia, que se ocupa básicamente por preocupaciones creativas de alto nivel y que resulta popular entre el equipo como una especie de padrino. El primer ayudante de dirección es un veterano en el cargo llamado Scott Cameron, que lleva pantalones cortos caqui, barba de tres días y tiene un aire vagamente infeliz que lo hace atractivo.[54] La segunda ayudante de dirección se encarga de la agenda y es quien lleva a cabo la programación diaria, que incluye la agenda de producción de la jornada e indica quién tiene que presentarse dónde. También hay un segundo segundo ayudante de dirección,[55] que se encarga de comunicarse con los actores y las actrices, se asegura de que su maquillaje y vestuario está bien y va a buscarlos a sus caravanas cuando los meritorios de producción ya han bloqueado las calles y los escenarios para una toma, y todo está listo para empezar a rodar.

Parte de la programación diaria del segundo ayudante de dirección es una especie de resumen en forma de esquema de las escenas que se van a rodar durante el día; se llaman «apuntes de programación» o simplemente «los apuntes». Los apuntes del 8 de enero son como sigue:

1) Sec. 112 *Int. Mercedes del Sr. Eddy / Día / 1 pág*.
Sr. Eddy[56] conduce el Mercedes, Pete[57] atiende problemas coche.

2) Sec.113 *Ext. Mulholland Drive / Día / 1/8 pág*.
Sr. Eddy da un paseo en el coche, Infiniti aparece como una flecha detrás de él.

3) Sec.114 *Ext. Mercedes del Sr. Eddy* / Día / 1/8 pág.
Sr. Eddy deja que el Infiniti lo adelante y lo saca de la carretera.

Como ya he mencionado, estas escenas de acción automovilística se ruedan en Griffith Park, una extensión de terreno del tamaño aproximado de Delaware situada al pie de las colinas de Santa Mónica. Imagínense una especie de Yellowstone semiárido, lleno de riscos y hoyas y pequeños desprendimientos espontáneos de tierra y grava. La avanzadilla de Asymmetrical ha establecido lo que se llama un campamento base de una docena de caravanas junto a una de las carreteras secundarias que van de Mulholland a la autopista de San Diego,[58] y los encargados de Seguridad han cortado varias zonas de otras carreteras adyacentes para rodar las escenas con coches; tipos fornidos con walkie-talkies y camisetas negras como las que llevan los encargados de montar el equipo en las giras de los grupos musicales, han formado barricadas en diversos lugares para que los conductores y la gente que hace *jogging* no se entrometan en las tomas ni expongan a la productora a tener que solventar denuncias por culpa de las escenas peligrosas. La gente de Los Ángeles no se sorprende cuando los obligan a darse la vuelta en las barricadas y parecen tan indiferentes como la gente de Nueva York acerca de los rodajes de películas en su terruño.

Aunque encantador a su modo árido y lunar, Griffith Park resulta ser un entorno de rodaje absolutamente lynchiano, con el sol bañándolo todo y una luz del color de la cerveza de importación pero con una atmósfera subliminalmente ominosa. Este toque ominoso es difícil de precisar o de explicar de forma sensorial. Resulta que hoy se ha recibido un aviso de alerta por el Viento de Santa Ana, un extraño fenómeno meteorológico que puede provocar incendios[59] y que también causa una extraña pero comprobada ansiedad en personas y animales por exceso de ionización. Por lo visto, la tasa de asesinatos es más alta en los periodos de Viento de Santa Ana que en ningún otro momento, y en Griffith Park es fácil advertir que está pasando algo con la atmósfera: los ruidos son más bruscos, los olores más fuertes, el aire tiene un sabor raro, la luz del sol se refracta de una forma rara en forma de aguijones que penetran hasta el fondo del cráneo, y en general la atmósfera muestra una extraña quietud correosa, el equivalente en la Costa Oeste a esa extraña calma acuática que precede a las tormentas en el Medio Oeste. El aire huele a salvia, a pino, a tierra y a creosota

lejana. La mostaza silvestre, la yuca, el zumaque y otras hierbas diversas forman una especie de sombra de las cinco de la tarde sobre las laderas de las colinas; los brotes de roble y de pino crecen en ángulos improbables y algunos troncos de árboles están grotescamente deformados y torcidos; también hay un montón de hierbas llamativas y cosas con espinas que te quitan las ganas de pasear por aquí. La textura de la flora local es básicamente la del extremo que barre de una escoba. Un halcón solitario de cola roja planea por encima de nosotros durante todo el primer día de rodaje, un solo halcón, trazando siempre el mismo círculo, de forma que al cabo de un rato el círculo parece grabado en el cielo. La carretera donde está situado el plató forma una especie de pequeño cañón entre un promontorio por un lado y un risco por el otro. El risco constituye un buen lugar para estudiar la coreografía del plató y, en la dirección opuesta, ofrece una vista espectacular de Hollywood a la derecha y a la izquierda del valle de San Francisco, las colinas de Santa Mónica y el diminuto reborde curvado y azul del mar a lo lejos. Es difícil averiguar si Asymmetrical eligió esta parte concreta de Griffith Park o si le fue asignada por la oficina de Los Ángeles que ofrece las licencias de localizaciones para películas, pero es un buen sitio, recogido y cómodo. El conjunto de la localización tiene forma de triángulo rectángulo, con la hilera de caravanas del campamento base extendiéndose a lo largo de una carretera estrecha, la caravana de catering y los mostradores donde se sirven ensaladas y las mesas de camping desplegadas a lo largo de una carretera perpendicular, y una carretera más amplia formando la hipotenusa oblicua entre ambas que es donde está el plató móvil. Es la carretera c^2 con el plató donde están la colina y el risco más elevados para ver el paisaje.

Lo que sucede básicamente a lo largo de la mañana es que el siniestro Mercedes 6.9 negro de Robert Loggia, el Infiniti que lo persigue y el enorme y complejo camión que lleva la cámara se largan y permanecen lejos del campamento durante largos periodos de tiempo, yendo y viniendo por la misma milla de carretera cerrada al tráfico que se nota claramente que es Mulholland Drive, mientras Lynch y su director de fotografía intentan capturar las combinaciones particulares de luz, ángulo y velocidad que conforman una toma distintivamente lynchiana de personas yendo en coche. Mientras la filmación del coche continúa, los otros sesenta miembros aproximadamente del equipo de filmación llevan a cabo tareas de mantenimiento y preparación, deambulan y básicamente se dedican a darle a la lengua y matar los ratos larguísimos. En la localización de hoy hay maquinistas, encargados de atrezzo, sonidistas, apuntadoras, cámaras, electricistas, maquilladores y peluqueros, meritorios de producción, dobles para escenas peligrosas, productores, técnicos de iluminación, ayudantes de camerino, decoradores, ayudantes de dirección, publicistas, encargados de localizaciones, sastres con rollos desplegables de tela como los que se ven en el Garment District de Nueva York, encargados de

continuidad, apuntadoras, coordinadores y técnicos de efectos especiales, encargados de disuadir a los fumadores enviados por el Departamento de Bomberos de Los Ángeles, un representante de la compañía aseguradora de la productora, diversos ayudantes personales, factótums y becarios y un número sustancial de gente sin ninguna función visible. Todo es tremendamente complejo y confuso, y resulta difícil hacer un censo porque todos los miembros del equipo se parecen mucho y las funciones que llevan a cabo son extremadamente técnicas y complicadas y ellos las llevan a cabo con gran eficacia y rapidez, y cuando todo el mundo está en movimiento la coreografía del plató es el equivalente visual de un diálogo múltiple de Altman, y hace falta un rato solamente para empezar a percibir los distintos matices a nivel de aspecto y herramientas que permiten distinguir a una especie de miembros del equipo de otra, de forma que la siguiente taxonomía improvisada no empiezo a confeccionarla hasta el 9 de enero:

Los maquinistas tienden a ser tipos fornidos con monos de trabajador, bigotes de morsa, gorras de béisbol, muñecas enormes y panzas de cerveza, pero unas miradas extremadamente alertas e inteligentes: parecen empleados de mudanzas muy profesionales y brillantes, que es básicamente lo que son. Los electricistas, técnicos de iluminación de efectos especiales, que también suelen ser hombres de gran tamaño, se distinguen de los maquinistas por su tendencia a llevar el pelo largo recogido en una cola de caballo y camisetas anunciando marcas de artefactos esotéricos de alta tecnología. Ninguno de los maquinistas lleva pendientes, pero más de la mitad de los técnicos lleva pendientes, y un par también llevan barba, y por alguna razón cuatro o cinco electricistas también llevan bigote a lo Fu-Manchu, y debido a sus colas de caballo y a su palidez tienen todos ese aspecto distintivo de la gente que trabaja en tiendas de discos o en tiendas hippies. Además, en general, el aire festivo/químico de estos operarios de tipo técnico decididamente no es el aire de la gente que bebe cerveza.

Los operarios de cámara, por alguna razón, tienden a llevar salacots, y en concreto el salacot del operador de la Steadicam parece auténtico y rescatado a modo de souvenir de algún combate armado real, recubierto con una malla de fibra de coco a modo de camuflaje y una pluma desenfadada en la banda.

La mayoría de los técnicos a cargo de las cámaras, el sonido y el maquillaje son mujeres, pero muchas de ellas tienen un aspecto semejante: cerca de los treinta años, sin maquillaje, despreocupadamente guapas, vestidas con vaqueros desteñidos, zapatillas deportivas viejas y camisetas negras, y con el pelo sano, perfectamente acondicionado y atado despreocupadamente, de forma que algunos mechones tienden a escaparse de sus ataduras y tienen que estar apartándoselos regularmente de delante de los ojos con una mano sin anillos: en suma, la clase de chica despreocupadamente guapa y experta en cosas técnicas que típicamente fuma hierba y tiene perro. Muchas

de estas mujeres prácticas y dedicadas a cosas técnicas tienen una expresión particular en la mirada que transmite exactamente la misma actitud que transmite la frase «Estoy de vuelta de todo». A la hora de comer, muchas de ellas no comen nada más que tofu de soja y dejan bien claro que no consideran dignos de respuesta ciertos comentarios de algunos maquinistas acerca de a qué se parece el tofu. Una de esas técnicas, la encargada de las fotos fijas del rodaje —que se llama Suzanne y es muy divertida cuando habla de su perro—, tiene tatuado en la parte interior del antebrazo el carácter japonés que significa «fuerza» y sabe manipular los músculos del antebrazo de forma que el ideograma salga proyectado nietzscheanamente hacia fuera y vuelva a su sitio.

Muchas de las apuntadoras, encargadas del guardarropa y ayudantes de producción también son mujeres, pero de un tipo diferente: más jóvenes, menos enjutas y más delicadas, sin la autoestima fruto del conocimiento técnico de las mujeres a cargo de cámaras y sonido. A diferencia de la serenidad weltschmerziana de las operarias, las apuntadoras y ayudantes de producción tienen todas la misma mirada angustiada de «Fui-a-una-universidad-de-puta-madre-y-qué-estoy-haciendo-con-mi-vida», esa mirada que te hace saber que si no están recibiendo dos tandas semanales de terapia es porque no pueden permitírselas.

Otra forma de distinguir los distintos estatus y funciones de los miembros del equipo de rodaje es fijarse en qué tipo de instrumentos de comunicación personal tienen. Los maquinistas de a pie son los únicos que no tienen ningún instrumento de comunicación personal. El resto de los operarios y técnicos llevan walkie-talkies, igual que el encargado de localizaciones, la gente que está en contacto con el camión donde va la cámara y los tipos fornidos que vigilan las barricadas de la carretera. Muchos de los demás llevan teléfonos móviles en elegantes pistoleras en la cadera, y la cantidad de conversaciones por teléfono móvil que tienen lugar rebasa con mucho los estereotipos populares acerca de Los Ángeles y los teléfonos móviles.[60] La segunda ayudante de dirección, una joven negra llamada Simone con quien consigo comunicarme bastante porque siempre me tiene que informar de que estoy en medio de algo y tengo que apartarme (pero nunca me lo dice de mal humor ni con mala educación), lleva un teléfono móvil auricular en lugar de un teléfono móvil en una pistolera, aunque en el caso de Simone ese teléfono no es ninguna presunción: la pobre se pasa más tiempo hablando por teléfono que ningún ser humano no adolescente que yo haya visto nunca, y el teléfono auricular le deja las manos libres para apuntar cosas en los diversos portafolios que lleva en un soporte para llevar portafolios.

La verdadera clase ejecutiva del plató —productor, publicista, representante de la compañía de seguros y director de fotografía— tiene buscas personales que a veces suenan todos a la vez, aunque ligeramente desincronizados, creando en el extraño aire

ionizado de Santa Ana una mezcla de ruidos que puede considerarse plenamente lynchiana. Así es como puede distinguirse a la gente a nivel de telecomunicaciones. (La excepción a todas las normas es Scott Cameron, el primer ayudante de dirección, que lleva con resignación digna de Sísifo la carga de dos walkie-talkies, un teléfono móvil, un busca y un megáfono nada desdeñable con batería propia, todo al mismo tiempo.)

Y luego sucede que una vez cada hora aproximadamente todos los walkie-talkies empiezan a crujir y un par de minutos más tarde Lynch y el equipo de rodaje propiamente dicho regresan a la base y todo el mundo empieza a moverse de forma frenética pero controlada, de modo que, desde el punto de observación privilegiado del risco junto a la carretera, el plató parece un hormiguero golpeado con un palo. A veces el equipo de rodaje vuelve solamente a cambiar los coches para una toma: la productora ha adquirido dos Mercedes 6.9 negros idénticos, cada uno de los cuales está remodelado con clases distintas de accesorios y equipo de filmación. Para una toma en particular en el interior del Mercedes en marcha, los maquinistas construyen una especie de plataforma de tubos entrelazados y la sujetan al capó del coche con pinzas y correas, luego otros técnicos montan una cámara Panavision de 35 mm, varias luces Mole y Bambino orientadas en ángulos complicados y un rebotador de luz[61] de metro por metro y medio en diversas partes de la plataforma del capó. Todo esto lo sujetan bien y la segunda ayudante de cámara, una mujer imponente e hiperactiva a quien todo el mundo llama «Chesney»,[62] manipula de forma minuciosa la lente anamórfica de la cámara y los diversos filtros. Cuando la luz del sol que se refleja en el parabrisas del Mercedes les plantea algún problema,[63] el director de fotografía, el cámara con el salacot de aspecto realmente auténtico y Chesney se apiñan, conversan y deciden colocar un filtro de difusión entre la cámara y el parabrisas.

El camión de la cámara es un vehículo verde y complejo en cuya portezuela dice que es propiedad de Camera Trucks, Unltd. La parte trasera tiene tres gradillas para colocar equipo, luces, una Steadicam, un monitor de vídeo y una toma de sonido, además de unos asientos pequeños para David Lynch, su director de fotografía y un cámara. Cuando el camión regresa a la base, los técnicos se agolpan a su alrededor con una avidez y una eficiencia entomológicas.

Durante la actividad frenética del equipo de rodaje —salpicada de órdenes estridentes de Scott Cameron por el megáfono—, los técnicos del camión de la cámara y los dobles que van en los coches aprovechan para estirar las piernas, hablar por sus móviles y husmear las cestas de aperitivos de los patrocinadores en busca de algo que les guste; es decir, les toca a ellos estar por aquí matando el tiempo. Para las tomas de exteriores con automóviles, se usan dobles, pero a veces cuando el equipo de rodaje vuelve a la base los actores salen de sus caravanas y se unen al revuelo. A

Robert Loggia en particular parece que le gusta salir y quedarse charlando con su doble, que no solamente tiene la misma complexión fornida y piel cetrina, sino también el mismo tipo de calvicie llena de mechones y la misma expresión facial curtida de amenaza, y por supuesto va vestido de forma idéntica con un traje Armani de gángster, de forma que desde lo alto del risco junto a la carretera su conversación parece un metacomentario surrealista sobre las crisis de identidad paralelas.

David Lynch también usa el tiempo entre tomas para charlar con los ayudantes de dirección y los productores, beber café y/o orinar en la maleza, fumar American Spirits y caminar con aire pensativo entre el bullicio de técnicos que rodea al Mercedes y al camión de la cámara, a veces llevándose una mano a la mejilla de una forma que recuerda a Jack Benny. Ahora que tiene cincuenta años, Lynch parece la versión adulta de uno de esos niños a los que les pegan en los recreos. Es corpulento, no exactamente gordo pero de aspecto blando, y, con diferencia, la persona más pálida que hay a la vista; su palidez rebasa incluso la palidez de la tienda hippy de los técnicos de iluminación y efectos especiales. Lleva una camisa de vestir negra de manga larga con todos los botones posibles abotonados, unos chinos de corte ancho y color habano que le van demasiado cortos y le llegan al tobillo, y una gorra de marinero de alta mar con la visera muy larga. La gorra es de color habano a juego con sus pantalones, y sus calcetines hacen juego entre ellos y con la camisa, lo cual sugiere un vestuario bastante de pardillo que ha sido minuciosamente elegido y coordinado, una posibilidad que en el caso de Lynch resulta por alguna razón más simpática que patética. Las gafas de sol que lleva en el camión de la cámara son de esas baratas enormes y ajustadas que llevaban los villanos de las películas viejas de monstruos. Su postura excesivamente rígida sugiere, o bien una educación ultraestricta, o bien un arnés de espalda. Da la impresión general de ser de esa clase de monstruitos empollones a quienes les da igual que la gente piense que son monstruitos empollones, impresión que equivale a cierta clase de dignidad física.

Lo mejor que tiene Lynch es su cara, y cuando está en el plató paso mucho tiempo mirándola desde diversas perspectivas. En las fotos de Lynch cuando era joven se parece increíblemente a James Spader, pero ahora ya no se le parece en absoluto. Ahora tiene la cara regordeta de la misma forma que a otros se les pone la cara cuadrada; es una cara pálida y blanda —se nota que se afeita las mejillas a diario y luego se pone hidratante—, y sus ojos, que nunca hacen ese gesto grotesco de mirar cada uno en una dirección como hacían en la portada de *Time* en 1990, son grandes, dulces y amables. En caso de que ustedes sean de esas personas que creen que Lynch tiene que ser un individuo tan «enfermo» como sus películas, sepan que no tiene esa mirada vidriosa ni inexpresiva que uno asocia con problemas mentales y tipos degenerados. Su mirada es bondadosa: mira su plató con gran interés y concentración, pero es un interés cálido y afectuoso, como cuando uno mira a un ser

querido haciendo algo que a uno le gusta. No se entromete con el trabajo de los técnicos ni se pone nervioso con ellos, pero se muestra disponible y dialoga cuando alguien necesita saber qué hay que hacer exactamente en una situación determinada. Es de esa clase de gente que logra parecer tranquilo incluso en plena actividad: es decir, parece muy alerta y muy tranquilo. Tal vez haya algo un poco inquietante en esa tranquilidad: uno suele pensar que los maniacos realmente peligrosos muestran una extraña calma; por ejemplo, el pulso de Hannibal Lecter no sobrepasa las ochenta pulsaciones cuando le está arrancando a alguien la lengua con los dientes.

13. LO QUE DISTINTOS MIEMBROS DEL EQUIPO DE RODAJE Y DE PRODUCCIÓN, ALGUNOS DE LOS CUALES HAN ESTUDIADO EN ESCUELAS DE CINE, TIENEN QUE DECIR SOBRE «CARRETERA PERDIDA»

—Lo que pretende David es construir una visión distópica de Los Ángeles. Uno puede hacer una visión distópica de Nueva York, pero ¿a quién le importa? Nueva York ya se ha hecho muchas veces.

—Trata sobre la deformidad. ¿Te acuerdas de *Cabeza borradora*? Pues este tío es el supremo Cabeza de Pene.

—Es una película que explora la psicosis desde una perspectiva subjetiva.

—Lo que tengo claro es que no voy a ir a verla, eso seguro.

—Es una reflexión sobre la sociedad tal como él la ve.

—Es una especie de terreno intermedio entre una película de arte y ensayo y una producción de los grandes estudios. Es un sector de público difícil para trabajar. Se puede decir que es un sector de público económicamente frágil.

—Este es su territorio. Nos está llevando al interior de un espacio que ya ha abierto con otras obras: la subjetividad y la psicosis.

—Está haciendo una obra a lo *Diane Arbus* sobre Los Ángeles, mostrando la parte *subterránea y repulsiva* de una ciudad onírica. *Chinatown* hizo lo mismo, pero lo hizo de una forma *histórica*, era una especie de historia de *género negro*. La película de David trata sobre la *locura*. Es *subjetiva*, no *histórica*.

—Es como, si eres médico o enfermera, ¿vas a sacar entradas para ver una operación en tus ratos libres, cuando has acabado de trabajar?

—Esta película representa la esquizofrenia de forma *performativa*, no solamente *representativa*. Esto lo hace en términos de *distensión* de la *identidad*, la *ontología* y la *continuidad temporal*.

—Quiero decir que siento un respeto máximo: por David, por la industria, por lo que David representa en la industria. Quiero que tomes nota de que me siento excitado. Que estoy emocionado y que siento un respeto máximo.

—Es una película especializada. Como por ejemplo, *El piano*. Quiero decir que no se va a estrenar en un millar de cines.

—«Máximo» va con equis. Y con acento en la «a».

—Trata sobre Los Ángeles como infierno. Una visión bastante realista, si quieres mi opinión.

—Es un producto como cualquier otro en un negocio como cualquier otro.

—Es un Bombón Negativo. Fine Line, New Line, Miramax, todos están interesados.

—David es el Ello del Ahora. Si me citas, pon que lo he dicho con sorna. Pon «“David es el Ello del Ahora”, dijo con sorna ______ que es el ______ de la película».

—Como artista, David elige lo que quiere hacer. Hace una película cuando cree que tiene algo que decir. La gente a quien le interesan sus películas … algunas [de sus películas] son mejores que otras. Algunas se perciben mejores que otras. A David no le preocupan estas cuestiones.

—Es un genio. Tienes que entender eso. En ese sentido, no es como tú o como yo.

—El cambio de cabeza queda mejor con maquillaje y luces. Nada de IGO.[64]

—Lee *La ciudad de cuarzo*. Ahí se puede ver en pocas palabras de qué trata esta película.

—Algunos [de los productores] estaban hablando de Hegel, no sé qué coño tiene *eso* que ver con todo esto.

—Te advierto que espero que no hables mal de él ni de nosotros ni de la película para nada.

RUMOROLOGÍA

El peinado rubio y lacio de Laura Dern cuando interpreta a Sandy en *Terciopelo azul* es idéntico al peinado rubio y lacio de Charlotte Stewart en *Cabeza borradora*.

14. SECCIÓN QUE ES UNA MEZCLA DE EXTRAPOLACIONES DE OTRAS SECCIONES Y PARA LA CUAL ME RESULTA IMPOSIBLE INVENTAR UN ENCABEZAMIENTO

Está claro que la palabra *posmoderno* se ha usado en exceso, pero la incongruencia entre su semblante pacífico y saludable y la orientación tétrica de sus películas es un rasgo muy posmoderno de David Lynch. Otras cosas posmodernas que tiene son su tono de voz —que puede describirse comparándolo con el de Jimmy Stewart si hubiera tomado ácido— y el hecho de que resulte literalmente imposible saber si uno tiene que tomar en serio lo que dice. Se trata de un genio del cine cuyo vocabulario personal consta de expresiones como «chachi», «coleguita», «dabuten» y «coñe». Después de la última filmación de la persecución de coches y de que los vehículos hayan regresado al campamento base, mientras la gente está desmantelando las cámaras y los rebotadores de luz, y la increíblemente atractiva Chesney esté

guardando la película que no se ha usado durante esa tarde bajo una manta reflectante de la NASA, Lynch repite tres veces «¡jopé!» en cinco minutos. Ninguna de esas veces dice «¡jopé!» con ironía evidente, doble sentido ni siquiera la falta de emoción de alguien que se está parodiando a sí mismo. (Recordemos también que se trata de un hombre que lleva abrochados todos los botones de la camisa y los pantalones a la altura de los tobillos: parece que lo único que le falta es un protector de bolsillo.) Durante el mismo intervalo trijopeico, sin embargo, a unos cincuenta metros de distancia siguiendo la hipotenusa donde está la caravana de avituallamiento, Bill Pullman, sentado en una enorme silla de lona de director mientras lo entrevistan para su KPE,[65] se inclina hacia delante con expresión seria y dice al mismo tiempo de David Lynch: «Es muy sincero: eso es lo que te hace confiar en un director cuando eres actor» y «Tiene una especie de *modalidad*, una forma de hablar, que le permite ser muy franco y honesto y al mismo tiempo socarrón. Su forma de hablar tiene cierta ironía».

Sea o no un éxito *Carretera perdida*, su atmósfera de amenaza hipnótica le va a ir muy bien a la carrera de Bill Pullman. Por culpa de películas como *Algo para recordar* y (gulp) *Casper*, me había formado una idea de Pullman como un actor bastante decente pero básicamente neutro, como un tipo soso; siempre había pensado en él como en una especie de versión más insulsa del ya de por sí insulso Jeff Daniels.[66] *Carretera perdida* —para la cual, o bien Pullman ha perdido peso, o bien ha estado practicando con poleas excéntricas de gimnasio, o ambas cosas (en cualquier caso, ha logrado que le salgan pómulos), y en la cual interpreta a un tipo lúgubre y torturado y toca un jazz siniestro y estridente con su saxo bajo una luz sobresaturada azul y roja, y en la cual su cara se contorsiona de agonía ante el cadáver mutilado de Patricia Arquette y luego se transforma más de una vez en la cara de otra persona— va a revelar filos y matices de Pullman que creo que lo convertirán en una verdadera estrella. Para el KPE se ha puesto ropa ajustada y negra de músico de jazz, y el maquillaje, que ya le han puesto para una escena nocturna que tiene que rodar dentro de un par de horas, le da a su cara un toque siniestramente rubicundo a lo Reagan, y aunque hay un montón de bichos distintos acosando al entrevistador, al cámara y al sonidista, los bichos no parecen acercarse en absoluto a Pullman, como si ya tuviera un aura de estrellato genuino a su alrededor, de esa que no se puede definir pero que incluso los insectos notan: como si no estuviera ahí, en su silla alta, o bien estuviera simultáneamente ahí y en otra parte.

La señora Arquette ha actuado mal en todas sus películas posteriores a *Amor a quemarropa* sin que esto haya dañado aparentemente su carrera. Es difícil predecir cómo el público reaccionará ante ella en *Carretera perdida*. Se trata de (un) papel(es) totalmente nuevo(s) para ella, por lo que sé. Sus papeles más creíbles hasta la fecha han sido mujeres ingenuas, ignorantes de las motivaciones de otros personajes con

más garra, mientras que en *Carretera perdida* ella forma parte de la conspiración en la que Bill Pullman y Balthazar Getty se han metido. La protagonista de *Carretera perdida* es el típico personaje de cine negro —mujer increíblemente sexy pero peligrosa, con secretos aterradores, lánguida, fumadora y de mirada perturbadora— que en los últimos años solamente Kathleen Turner en *Fuego en el cuerpo* y Marcia Gay Harden en *Muerte entre las flores* han interpretado sin caer en la parodia o el camp. A juzgar por las imágenes que he visto, en *Carretera perdida* Arquette está correcta pero no increíble. Hace mucho de vampiresa, que es por lo visto lo más cerca que puede llegar de ser sexy pero peligrosa. El gran problema es que su mirada es demasiado inexpresiva y su cara resulta demasiado rígida como para permitirle comunicarse de forma efectiva sin diálogo, y por eso muchas de las largas pausas que Lynch le pide que lleve a cabo mientras fuma resultan yertas e incómodas, como si Arquette se hubiera olvidado de sus diálogos y estuviera preocupada por ello. Con todo, lo cierto es que Patricia Arquette está tan descabelladamente guapa en el montaje provisional de la película que mientras la veía no me fijé en prácticamente nada más que su aspecto, lo cual, teniendo en cuenta la manera en que su personaje dual funciona básicamente como objeto en la película, no parece malo, aunque me sienta un poco incómodo diciéndolo.[67]

También predigo que *Carretera perdida* será un magnífico impulso para la carrera de Robert Blake,[68] elegido de forma completamente inaudita para el papel del Hombre Misterioso. La elección de Blake muestra la misma clase de genialidad para la visión de villanos potenciales que llevó a Lynch a elegir a Hopper como Frank Booth en *Terciopelo azul* y a Willem Dafoe como Bobby Peru en *Corazón salvaje*, una capacidad para detectar y resucitar profundidades amenazantes en actores que hace mucho tiempo que perdieron aparentemente toda la profundidad que pudieran tener.[69] En *Carretera perdida* ha desaparecido el tipo sensible de *Baretta* y la atroz autoparodia de Blake en sus apariciones flipadas en *The Tonight Show*. Es como si Lynch hubiera despertado de nuevo el carisma venenoso que hizo que la interpretación de 1967 de Blake en *A sangre fría* pusiera la carne de gallina. El Hombre Misterioso de Blake es menos excesivo que Frank Booth: es aterciopelado, casi afectado, más reminiscente de la espantosa aparición de Dean Stockwell en *Terciopelo azul* que del *tour de force* de Dennis Hopper. Aquí Blake no se parece en nada a aquel poli que tomaba esteroides y decía cosas como «Ya m'acuerdo d'aquella cansión» en la tele de los setenta. Lynch le ha hecho adelgazar bastantes kilos, le ha cortado el pelo, le ha engominado y maquillado hasta darle una palidez escotofílica que le hace parecer al mismo tiempo hecho polvo y satánico: en esta película Blake parece un cruce entre el Klaus Kinski de *Nosferatu* y Ray Walston después de haber tomado una dosis monstruosa de fenclicidina.

La elección más controvertida del reparto de *Carretera perdida* va a ser Richard

Pryor como jefe de Balthazar Getty en el taller automovilístico. Cuando digo Richard Pryor me refiero al mismo Richard Pryor que sufre una esclerosis múltiple que le ha hecho perder treinta kilos, que le afecta el habla, le ha dejado unos ojos saltones y le hace parecer un niño haciendo una parodia cruel de una persona gravemente enferma. En *Carretera perdida*, se supone que la enfermedad de Richard Pryor tiene que ser grotesca y desentonar con nuestros viejos recuerdos del «verdadero» Pryor. Las escenas de Pryor son la parte de la película en que peor me cae David Lynch: ver a Pryor causa dolor, y no un dolor positivo ni relacionado de ninguna forma con el asunto de la película, y no puedo evitar pensar que Lynch se está aprovechando de Pryor de la misma forma que a John Waters le gusta aprovecharse de Patricia Hearst, o sea, dejando que el actor crea que lo han contratado para actuar cuando en realidad lo han contratado para ser un espectáculo, una broma traviesa para que el público se felicite por entenderla. Al mismo tiempo, Pryor está perfecto a nivel simbólico en la película: la disonancia entre el desecho paralítico que sale en la pantalla y el tipo radiante de salud de nuestro recuerdo implica que lo que vemos en *Carretera perdida* es y no es el «verdadero» Richard Pryor. Su elección es temáticamente intrigante, sí, pero de una forma fría y mezquina, y viendo sus escenas de nuevo se me ocurre que admiro a Lynch como artista y desde lejos, pero no me gustaría ir a visitarlo a su caravana ni ser su amigo.

15. ADENDA A (14) EN RELACIÓN A LYNCH Y LA CUESTIÓN RACIAL

Excepto en el caso de Richard Pryor, ¿ha habido alguna vez una persona negra en una película de David Lynch?[70] Ha habido muchos enanos, amputados, gente con espasmos y psicóticos, pero ¿ha habido otras minorías, digamos más significativas culturalmente? ¿Latinos? ¿Hasídicos? ¿Gays?[71] ¿Asiaticoamericanos?… Había aquella propietaria asiática tan sensual de un aserradero en *Twin Peaks*, pero su etnicidad quedaba, en el mejor de los casos, eclipsada por su sensualidad.[72]

En otras palabras, ¿por qué las películas de Lynch son tan *blancas*?

La respuesta más probable tiene que ver con el hecho de que las películas de Lynch son esencialmente apolíticas. Afrontémoslo: en cuanto se junta a gente blanca y gente negra en la pantalla, automáticamente se crea un voltaje político. Tensiones étnicas, políticas y culturales. Y las películas de Lynch no tratan en absoluto de tensiones étnicas, culturales ni políticas. Tratan sobre tensiones, pero de tensiones que siempre tienen lugar dentro de individuos o entre individuos. En las películas de Lynch no hay grupos ni colectivos. A veces hay alianzas, pero estas alianzas se basan en obsesiones compartidas. Los personajes de Lynch están esencialmente solos (Solos): están alienados prácticamente de todo salvo de las obsesiones particulares que han desarrollado para ayudar a aliviar su alienación. (¿… O acaso su alienación

es una consecuencia de sus obsesiones? ¿Y acaso Lynch tiene alguna obsesión, fantasía o fetiche, por ser alguna clase de calmante para la alienación humana? ¿Y el fetichista medio tiene alguna clase de *relación* real con su fetiche?) En todo caso, este tipo de cosas son la única política real de las películas de Lynch, a saber, la política primaria del Yo/Exterior y del Ello/Objeto. Es una política totalmente relacionada con las religiones y la oscuridad, pero para Lynch estas cosas no tienen nada que ver ni con testamentos ni con el color de la piel.

> RUMOROLOGÍA INTERCONECTADA: *Qué coche tiene Patricia Arquette, con quién está casada, etcétera*
> Patricia Arquette tiene un Porsche nuevo de color marrón que debe de ser muy especial para ella porque se pasa todo el tiempo dentro del puñetero cacharro y hasta lo utiliza para recorrer los sesenta metros que hay entre su caravana y el plató de Griffith Park, de forma que los miembros del equipo tienen que estar todo el tiempo apartando carros llenos de piezas del equipo para dejarla pasar y gritándose entre sí que tengan cuidado de no rayarle la bonita pintura al coche de Patricia Arquette. Además, Arquette siempre va con su doble en el coche: por lo visto, son amigas íntimas y van a todas partes juntas en el Porsche marrón, y desde lejos parecen absurdamente idénticas. El marido de Patricia Arquette es el señor Nicolas Cage, que trabajó con Lynch en *Corazón salvaje* y en el vídeo de *Industrial Symphony n.° 1*.

16. CÓMO PATRICIA ARQUETTE DESCRIBE EL DESAFÍO CENTRAL PARA BILL PULLMAN Y BALTHAZAR GETTY EN RELACIÓN CON LA «MOTIVACIÓN» DEL PROTAGONISTA METAMÓRFICO DE «CARRETERA PERDIDA» (QUE SE LLAMA «FRED» CUANDO ES BILL PULLMAN Y «PETE» CUANDO ES BALTHAZAR GETTY)

—La cuestión para Bill y Balthazar es: ¿qué clase de misógino es Fred [-barra-Pete]? ¿Es de esa clase de misóginos que salen con una mujer, se la follan y no la vuelven a llamar? ¿O es de los que salen con una mujer, se la follan y luego la matan? Y la verdadera pregunta por explorar es: ¿son realmente distintas ambas clases?

11a. POR QUÉ LO QUE QUIERE DE USTEDES DAVID LYNCH PUEDE SER BUENO

Si tienen en cuenta los atroces actos de manipulación moral que sufrimos a manos de la mayoría de los directores contemporáneos,[73] será más fácil convencerlos a ustedes de que el estilo cinematográfico clínicamente distante de Lynch tiene algo que no solamente resulta refrescante sino también redentor. No es que Lynch esté «más allá» de la manipulación; más bien es que no le interesa. Las películas de Lynch tratan sobre imágenes e historias que tiene en la cabeza y que quiere sacar fuera y hacer complejamente reales. (Su declaración más iluminadora sobre la creación de

Cabeza borradora cuenta «el entusiasmo que sintió cuando estaba en el plató del apartamento del señor y la señora X y se dio cuenta de que había recreado exactamente lo que se había imaginado».)

Ya se ha comentado en ocasiones que Lynch traspone a su arte la sensibilidad de un niño muy inteligente inmerso en las nimiedades de sus propias fantasías. Este tipo de enfoque tiene sus desventajas: sus películas no son especialmente sofisticadas ni inteligentes; hay poco juicio crítico o revisión a modo de control de calidad sobre las ideas que no funcionan; las cosas salen bien o mal. Además, sus películas, como un niño propenso a las fantasías, son ensimismadas hasta un extremo solipsista. De ahí su frialdad.[74]

Pero parte de la involución y la frialdad derivan del hecho de que David Lynch parece poseer ciertamente la indiferencia hacia el efecto de sus películas que la mayoría de los artistas poseen solamente de boquilla: hace en gran medida lo que quiere y no parece importarle mucho si lo que hace gusta o incluso si se *entiende*. Su lealtad es feroz y apasionada y va dirigida casi por completo a sí mismo.

No quiero que parezca que esto es completamente positivo ni que Lynch es una especie de dechado de integridad. Su ensimismamiento apasionado es refrescantemente infantil, pero me doy cuenta de que muy pocos de nosotros elegimos tener a niños pequeños como amigos. Y en cuanto a la indiferencia serena de Lynch respecto a la reacción de la gente, se me ocurre que, aunque no puedo evitar respetar y casi envidiar la fortaleza moral de la gente a quien no le importa lo que los demás piensen de ellos, esa clase de gente también me ponen nervioso y tiendo a admirarlos desde una distancia segura. Por otro lado (nuevamente), tenemos que reconocer que en esta época de películas de Hollywood con «mensaje», de pases previos de prueba y de nielsenismo pernicioso —cine por referéndum, donde usamos nuestros impuestos para votar espectaculares efectos especiales que nos hagan sentir algo o bien retahilas de clichés morales que nos permiten permanecer cómodamente en nuestro atontamiento—, el desinterés casi sociopático de Lynch por nuestra aprobación parece refrescante/redentor (aunque dé un poco de miedo).

17. LA ÚNICA PARTE DE ESTE ARTÍCULO QUE TIENE LUGAR REALMENTE «ENTRE BASTIDORES»

El cuartel general de Asymmetrical Productions ocupa, como ya se ha mencionado, la casa de al lado de la de Lynch. Es una casa de verdad. En el jardín de delante hay un columpio de grandes almacenes y al lado una rueda gigante. No creo que nadie viva aquí; creo que la usan como anexo de la casa de Lynch y que los niños de Lynch aprovechan para extender su terreno de juegos. Al cuartel de Asymmetrical se accede por una puerta corredera que da a la cocina de la casa, con un suelo de baldosas Mannington, un lavaplatos y una nevera con muchos imanes, además de una mesilla

de cocina donde un chaval en edad universitaria está sentado trabajando con diligencia frente a un ordenador portátil, y al principio parece la escena *Ur*-doméstica de un universitario de visita en casa de sus padres para el fin de semana o algo así, pero cuando uno se acerca se da cuenta de que el chico tiene un peinado aterrador y un tic facial grave y que lo que está haciendo en el portátil es modificar una foto fija del cadáver mutilado de la Patricia Arquette morena de acuerdo con las especificaciones codificadas que tiene en un portafolios apoyado en su taza de café de Boynton. No está claro quién es el chico ni qué está haciendo ni si le pagan por hacerlo.[75]

Como en gran parte de Hollywood Hills, la calle de Asymmetrical parece un cañón, los jardines de las casas forman pendientes de unos ochenta grados con parterres de escarchada, y la entrada/cocina del cuartel general en realidad está en el piso de arriba, de forma que si uno quiere acceder al resto de la casa tiene que descender una escalera de caracol vertiginosa. Este detalle y algunos otros satisfacen las expectativas razonables de lynchianismo con relación al entorno de trabajo del director. El grifo del agua fría del baño del cuartel no funciona y la tapa del retrete no se aguanta arriba, pero en la pared de al lado del retrete hay un teléfono Panasonic XDO increíblemente moderno y caro con algo que parece una máquina de fax incorporada. La recepcionista de Asymmetrical, Jennifer, una joven apenas mayor de edad que sería preciosa si no llevara sombra de ojos a lo Nosferatu y las uñas pintadas de color azul cadete, parpadea tan despacio que no puedes evitar pensar que te está tomando el pelo, y no quiere declarar qué música está escuchando por los auriculares; en su mesa, junto al ordenador y los teléfonos, tiene un ejemplar de *El Anti-Edipo* de Gilles Deleuze y Felix Guattari y sendos ejemplares de *Us* y *Wrestling World*. El despacho de Lynch —situado bastante por debajo del nivel del suelo, de forma que las ventanas deben mostrar capas profundas de tierra— tiene una puerta enorme y pesada de color gris que permanece cerrada, y no solamente parece cerrada con llave, sino incluso *fortificada*, de forma que solamente un idiota intentaría darle la vuelta al picaporte, pero en la pared junto a la puerta del despacho hay dos bandejas metálicas con etiquetas que dicen ENTRADA y SALIDA. La bandeja de SALIDA está vacía y la de ENTRADA contiene, en orden descendente: una caja de cinco mil grapas marca Swingline; un sobre muy grande de propaganda con un dibujo puntillista de las caras de Dick Clark y Ed McMahon, remitido por el departamento de concursos de Publisher's Clearinghouse y dirigido personalmente a Lynch a su dirección de Asymmetrical, y una copia sin desprecintar del vídeo didáctico de Jack Nicklaus *Aprenda golf conmigo*. Las conjeturas de ustedes son tan buenas como las mías.

El peso de *Premiere* (además de la amabilidad de Mary Sweeney) logra que me dejen ver gran parte del montaje provisional de *Carretera perdida* en la misma sala

de edición de Asymmetrical Productions, donde se va a editar la película. La sala de edición está en el piso de arriba frente a la cocina y la sala de estar, y es evidente que solía ser el dormitorio principal, o bien un estudio bastante ambicioso. Tiene estanterías metálicas de color gris llenas de rollos de película revelada de *Carretera perdida* etiquetados con códigos complejos. Una pared está cubierta de hileras de tarjetas clasificadas que detallan cada escena de *Carretera perdida* incluyendo los datos técnicos. También hay dos máquinas de plataforma para visionar y editar marca KEM, cada una de ellas con su monitor y sus bobinas para manipular tanto la imagen como el sonido. Se me permite coger una silla acolchada de oficina y sentarme delante de uno de esos monitores KEM mientras un ayudante de edición va colocando en la máquina los diversos rollos de película. La silla es vieja y está desgastada, con el asiento acolchado aplastado por lo que han debido de ser miles de horas bajo la forma erosionadora de un culo, un culo mucho más grande que el mío —de hecho, el culo de una combinación de adicto al trabajo y bebedor incansable de batidos—, y durante un momento epifánico estoy convencido de que estoy sentado en la silla personal que usa para editar el señor David Lynch.

La sala de edición es oscura, como es normal, con las ventanas cegadas y luego cubiertas con enormes pinturas expresionistas abstractas. Estas pinturas, en las que predomina el color negro, son de David Lynch, y con el debido respeto no resultan muy interesantes, son poco originales y parecen de un aficionado, el tipo de cosas que uno se imagina que Francis Bacon debía de hacer en los primeros cursos de instituto. [76]

Mucho más interesantes resultan algunas pinturas de la ex mujer de David Lynch que hay amontonadas contra la pared del despacho de Mary Sweeney en el piso de abajo. No está claro si son propiedad de Lynch o si su ex mujer se las ha prestado o qué, pero en el primer acto de *Carretera perdida* hay tres de esos cuadros en la pared encima del sofá donde Bill Pullman y Patricia Arquette se sientan a ver los vídeos terroríficos donde salen ellos mismos durmiendo. Este es simplemente uno de los pequeños detalles personales de Lynch en la película. La más interesante de esas pinturas, hechas en colores primarios brillantes con un estilo romo y lleno de bloques que resulta extrañamente emotivo, muestra a una mujer con un top sentada a una mesa y leyendo una nota de su hijo. Sobreimpreso en la escena de la pintura hay el texto de una nota, en lo que se supone que es papel pautado de cuaderno y con letras de niño pequeño, incluso con las «es» al revés:

Querida mamá, sigo teniendo el sueño
de los pezes. ¡Me muerden la cara!
Dile a papá que no me duermo. Los
pezes son delgados y furiosos

Te echo de menos. Su mujer me obliga
a comer truchas y anchoas. Los
pezes acen ruido y acen
burbujas. ¿Cómo estás [ilegible] tú
bien? No te olvides de cerrar con
llave los pezes [ilegible]
me odian.
Con cariño,

Dana

Lo más conmovedor de la pintura es que el texto de la nota está sobreimpreso de manera que partes de la cabeza de la madre obstruyen las palabras: esas son las partes «ilegibles». No sé si Lynch tiene un hijo llamado Dana pero considerando quién es el artista, además de la situación de dolor evidente del niño de la pintura, parece al mismo tiempo conmovedor y un poco repulsivo que Lynch cuelgue esta pintura de la pared en su película. En todo caso, ahora conocen el texto de uno de los *objets* de Bill Pullman y pueden sufrir el mismo escalofrío que yo si se fijan en las primeras escenas interiores de la película y distinguen la pintura. Y se sentirán todavía más atemorizados en otra escena posterior de la película en la casa de Bill Pullman y Patricia Arquette, después del asesinato, en donde las mismas tres pinturas están colgadas encima del sofá pero ahora, sin ninguna razón discernible ni explicación, están del revés. Todo junto no solamente resulta inquietante sino *personalmente* inquietante.

RUMOROLOGÍA

Cuando *Cabeza borradora* triunfó por sorpresa en varios festivales y consiguió distribuidora, David Lynch reescribió los contratos del reparto y del equipo de rodaje para que todos recibieran una parte de las ganancias, y siguen recibiéndola, hasta el último céntimo, a perpetuidad. La persona que hizo de ayudante de dirección de Lynch y de ayudante de producción y de todo lo demás en *Cabeza borradora* fue Catherine Coulson, que más tarde sería la mujer del leño en *Twin Peaks*. Además, el hijo de Colson, Thomas, interpretó al niño que lleva la cabeza cortada de Henry a la fábrica de lápices. La lealtad de Lynch hacia los actores y sus producciones caseras al estilo cooperativo hacen que su filmografía sea un verdadero hormiguero posmoderno de conexiones entre películas.

RUMOROLOGÍA

Resulta muy difícil para un director de moda evitar lo que los especialistas en salud mental llaman «el desorden de Tarantino», que implica la ilusión persistente de que ser un buen director de cine implica que también se es un buen actor. En 1988

Lynch protagonizó, junto con Isabella Rossellini, la película de Tina Rathbone *Zelly and Me*, y si nunca han oído hablar de ella ya se pueden imaginar por qué.

9a. LA TRADICIÓN CINEMATOGRÁFICA DE LA QUE ES CURIOSO QUE NADIE PAREZCA HABERSE DADO CUENTA DE QUE VIENE LYNCH (MÁS UN EPÍGRAFE)

> Se ha dicho que los admiradores de *El gabinete del doctor Caligari* suelen ser pintores o gente que piensa y recuerda gráficamente. Se trata de un error de concepción.
>
> *Paul Rotha, «El cine alemán»*

Ya que Lynch se educó originalmente como pintor (expresionista abstracto), parece curioso que ningún académico o crítico de cine[77] haya tratado nunca la relación clara de sus películas con la tradición expresionista clásica de Wiene, Kobe, el primer Fritz Lang, etcétera. Y hablo de la definición más simple y directa de «expresionista», a saber: «El uso de objetos y personajes, no como representaciones, sino como transmisores de las impresiones internas y estados de ánimo del director».

Ciertamente muchos críticos han observado, como Pauline Kael, que en las películas de Lynch «hay muy poco arte entre uno y la psique del cineasta … porque hay menos cantidad de inhibición de la acostumbrada». Han notado la preponderancia de fetiches y fijaciones en la obra de Lynch, la falta de introspección convencional en sus personajes (una introspección que en el cine equivale a «subjetividad»), su sexualización de todo desde una mano amputada hasta el cinturón de un albornoz, desde un cráneo hasta un «tapón cardiaco»,[78] desde relicarios partidos por la mitad a troncos cortados en sentido longitudinal. Han notado la elaboración de motivos freudianos que se tambalean en el borde del cliché paródico: el hecho de que la invitación de Marietta a Sailor para que «se folle a mamaíta» tenga lugar en un baño y provoque una rabia que luego se desplaza a Bob Ray Lemon; el hecho de que la fantasía onírica inicial de Merrick, donde su madre está tendida boca arriba debajo de un elefante desbocado, muestre la cara de ella absorta en una mueca que se puede interpretar como terror u orgasmo; el hecho de que Lynch estructure la trama laberíntica de *Dune* para resaltar la «fuga» de Paul Atreides con su «madre bruja» tras la «muerte» del padre de Paul a causa de una «traición». Y se han fijado con énfasis particular en la que es en gran medida la escena más famosa de Lynch, la escena de *Terciopelo azul* en que Jeffrey Beaumont está mirando por las rendijas de la puerta de un armario cómo Frank Booth viola a Dorothy refiriéndose a sí mismo como «papaíto» y a ella como «mamaíta», prometiendo darle un escarmiento si ella «lo mira» y respirando por una máscara de gas enigmática que se parece de forma evidente a la máscara de oxígeno con la que hemos visto respirar al padre moribundo

de Jeffrey.

Los críticos han notado todo esto, en efecto, y han notado que, a pesar de su falta de delicadeza, el rollo freudiano tiende a darles a las películas de Lynch un enorme poder psicológico; y sin embargo, no parecen llegar a la conclusión obvia de que estos recursos freudianos tan poco delicados resultan poderosos en lugar de ridículos porque están usados de forma expresionista, lo cual, entre otras cosas, quiere decir que son empleados de una forma anticuada y pre-posmoderna, es decir, de forma desnuda, sincera, sin la abstracción ni la ironía del posmodernismo. El voyeurismo entre rendijas de Beaumont puede ser una parodia enfermiza de la Escena Primordial, pero ni él (que es «estudiante») ni nadie más en la película muestra ninguna inclinación a decir cosas como: «Anda, esto parece una parodia enfermiza de la Escena Primordial», ni manifiesta su conocimiento de que gran parte de lo que está sucediendo está endiabladamente cargado de significado, tanto simbólico como psicoanalítico. Las películas de Lynch, pese a todos sus arquetipos y símbolos poco sutiles, referencias intertextuales y etcétera, tienen esa ingenuidad notable que constituye el sello distintivo del arte expresionista: en las películas de Lynch nadie analiza, metacritica, interpreta ni nada de eso,[79] incluido el propio Lynch. Este conjunto de restricciones hace que las películas de Lynch carezcan fundamentalmente de ironía, y yo sostengo que la falta de ironía de Lynch es la verdadera razón por la que algunos cinéfilos —en esta época en que la autoconsciencia irónica es el único emblema universalmente conocido de la sofisticación— lo vean como a un ingenuo o a un bufón. En realidad, Lynch no es ninguna de estas dos cosas, aunque tampoco es ningún genio de la codificación visual, el simbolismo terciario ni nada de eso. En realidad, es un extraño híbrido de expresionista clásico y posmodernista contemporáneo, un artista cuyas propias «impresiones internas y estados de ánimo» son (como los nuestros) una olla podrida de predisposiciones neurogénicas, mitos filogénicos, esquemas psicoanalíticos e iconografía de la cultura pop: en otras palabras, Lynch es una especie de G. W. Pabst con peinado a lo Elvis.

Esta clase de arte expresionista contemporáneo, para ser bueno, tiene que evitar al parecer dos riesgos. El primero es una autoconsciencia de la forma por culpa de la cual todo se vuelve amanerado y se refiere juguetonamente a sí mismo.[80] El segundo riesgo, más complicado, puede llamarse «idiosincrasia terminal», «solipsismo antiempático» o algo por el estilo: las percepciones, estados de ánimo, impresiones y obsesiones del artista resultan tan particulares que solamente las entiende él. Después de todo, el arte es supuestamente una forma de comunicación, y la «expresión personal» es interesante cinematográficamente solo en la medida en que lo que se expresa encuentra una forma de transmitirse al espectador. La diferencia entre experimentar el arte que funciona como comunicación y el que no, es como la diferencia entre tener relaciones sexuales íntimas con una persona y ver a esa

persona masturbarse. En términos literarios, el expresionismo funcionalmente comunicativo está representado por Kafka y el expresionismo malo y onanista por la típica historia experimental de programa universitario de escritura.

Es el segundo riesgo el que resulta especialmente vertiginoso y temible, y la mejor película de Lynch, *Terciopelo azul*, lo eludía de forma tan espectacular que ver la película cuando se estrenó fue una especie de revelación para mí. Fue algo tan fuerte que diez años más tarde todavía recuerdo la fecha —30 de marzo de 1986, miércoles por la noche— y lo que hicimos el grupo de estudiantes del programa de MFA[81] después de salir del cine, que fue ir a una cafetería y comentar que la película había sido una revelación. Hasta el momento nuestro programa de MFA había sido bastante coñazo: la mayoría de nosotros queríamos ser escritores de vanguardia, mientras que nuestros profesores eran todos realistas tradicionalistas comerciales de la escuela del *New Yorker*, y aunque detestábamos a aquellos profesores y nos deprimía la frialdad con que recibían nuestra escritura «experimental», también empezábamos a reconocer que la mayoría de nuestros rollos vanguardistas eran solipsistas, pretenciosos, autoconscientes y malos, de forma que aquel año nos lo pasamos odiándonos a nosotros mismos y al resto del mundo y sin tener ni idea de cómo mejorar nuestros experimentos sin ceder a la odiosa presión del realismo comercial, etcétera. Este fue el contexto en el que *Terciopelo azul* nos causó tanta impresión. Los «motivos» obvios de la película —el lado perverso de la respetabilidad de una casa en los suburbios, la conjunción de sadismo y sexualidad, de autoridad paterna y voyeurismo, de relato de iniciación y estética pop casposa de los cincuenta, etcétera— no fueron tan reveladores para nosotros como la *impresión* que nos causaron el surrealismo y la lógica onírica de la película: parecían *reales* y *honestos*. Y el puñado de cosas sutil pero maravillosamente fuera de lugar que había en cada plano —el Hombre Amarillo muerto de pie, la máscara de gas enigmática de Frank, el extraño latido de maquinaria industrial en la escalera del apartamento de Dorothy, la extraña escultura en forma de *vagina dentata*[82] que cuelga en el centro de una pared desnuda encima de la cama de Jeffrey en su casa, el perro bebiendo de la manguera que sostiene la mano del padre de Jeffrey tras sufrir el infarto—, no era solamente que aquellos toques molaran porque fueran excéntricos o experimentales o vanguardistas, sino que comunicaban cosas que parecían *honestas*. *Terciopelo azul* representaba algo crucial acerca de la forma en que el presente de Estados Unidos afectaba a nuestros sistemas nerviosos, algo crucial que no podía analizarse ni reducirse a un sistema de códigos, principios estéticos ni técnicas de taller.

Aquello fue lo que supuso una epifanía para nosotros cuando vimos *Terciopelo azul* durante los cursos de posgrado: la película nos ayudó a darnos cuenta de que el buen experimentalismo no era una forma de «trascender» o «rebelarse contra» la verdad sino de serle fiel. Nos hizo entender —a través de las imágenes, el medio que

habíamos mamado y con el que teníamos una mayor credulidad— que los actos más importantes de comunicación artística tenían lugar a un nivel que no solamente no era intelectual sino que ni siquiera era plenamente consciente, que el verdadero medio del inconsciente no era verbal sino visual, y que lo importante no era que las imágenes fueran realistas, posmodernas, expresionistas o lo que demonios fuesen, sino que *resultaran honestas*, que tocaran la fibra sensible del destinatario de la comunicación.

No sé si algo de todo esto se entiende. Pero es la razón básica por la que David Lynch el cineasta es importante para mí. Siento que me enseñó algo importante y genuino el 30 de marzo del 86. Y no podría haberlo hecho de no haber sido él mismo de una forma completa, desnuda, carente de pretenciosidad y de sofisticación, un individuo que se comunica básicamente consigo mismo: un expresionista. No me importa si es expresionista de una forma ingenua, patológica o posmoderna y ultrasofisticada. Lo importante es que *Terciopelo azul* tocó una fibra en mí, y sigue siendo un ejemplo de heroísmo artístico contemporáneo.

10a. (CON UN EPÍGRAFE)

> Toda la obra de Lynch puede describirse como emocionalmente infantil … A Lynch le gusta meter su cámara en los orificios (el ojo de una capucha de arpillera o una oreja cortada) y sondear la oscuridad que hay al otro lado. Ahí dentro, en lo profundo del ello, agita su mazo de cartas obscenas.
>
> *Kathleen Murphy, en «Film Comment»*

Una razón de que sea tan heroico ser un expresionista contemporáneo es que invita a la gente a quien no le gusta tu arte a llevar a cabo un desplazamiento *ad hominem* desde el arte hasta el artista. Buen número de críticos[83] atacan las películas de David Lynch afirmando que son «enfermas», «obscenas» o «infantiles» y luego afirman que esas películas revelan deficiencias en el carácter de Lynch,[84] problemas que van desde atrofia del desarrollo psicológico hasta misoginia y sadismo. No es solamente el hecho de que en las películas de Lynch salgan personas trastornadas haciéndose cosas asquerosas entre sí, sino más bien «la actitud moral» que implica la forma en que la cámara de Lynch graba esa conducta asquerosa. En cierta forma, los detractores de Lynch tienen razón. Las atrocidades morales en las películas de Lynch nunca se muestran para provocar escándalo, ni siquiera desapobación. La actitud del director hacia lo repugnante parece bascular entre la neutralidad clínica y una mirada casi voyeurística. No es accidental que Frank Booth, Bobby Peru y Leland/«Bob» sean el centro absoluto de las últimas tres películas de Lynch, que haya casi un movimiento trópico o una atracción hacia estos personajes, porque la cámara de Lynch está obsesionada con ellos, los ama; son el corazón de sus películas.

Algunas de las críticas *ad hominem* son inofensivas, y en gran medida el propio director se ha alimentado de esa imagen de «Señor de lo Extraño»/«Zar de lo bizarro»: véase, por ejemplo, a Lynch haciendo que sus ojos vayan en direcciones distintas en la portada de *Time*. La afirmación, sin embargo, de que como las películas no pasan un «juicio» explícito sobre la asquerosidad/maldad/enfermedad y, de hecho, hacen que esas cosas se miren con fascinación, es que son amorales o inmorales, o incluso malvadas, esa afirmación es una mierda del calibre más pestilente, y no solamente porque carezca de lógica sino porque es sintomática de los prejuicios morales de baja estofa con que parecemos ir hoy día al cine.

Voy a afirmar que el mal es el tema esencial de las películas de David Lynch, y que las exploraciones que lleva a cabo Lynch de las diversas formas de relacionarse los seres humanos con el mal, aunque idiosincrásicas y expresionistas, sin embargo son sensibles, intuitivas y honestas. Voy a sostener que el verdadero «problema moral» que muchos cinéfilos tenemos con Lynch es que sus verdades nos resultan moralmente incómodas. (A menos, por supuesto, que nuestra incomodidad sea usada para establecer alguna clase de catarsis comercial —la retribución, el baño de sangre, la victoria romántica de la heroína incomprendida, etcétera—, es decir, a menos que la incomodidad esté al servicio de una conclusión final que ratifique las mismas certezas morales cómodas con las que entramos en el cine.)

Lo cierto es que David Lynch trata el tema del mal mejor que ninguna otra persona que esté haciendo cine hoy día: mejor y también de forma distinta. Sus películas no están en contra de la moral sino en contra de las fórmulas. Por muy dominado por el mal que esté su universo cinematográfico, dense cuenta de que en sus películas la responsabilidad del mal nunca es desviada de forma fácil hacia empresas codiciosas, políticos corruptos o asesinos múltiples chiflados y anónimos. A Lynch no le interesa el desvío de la responsabilidad ni tampoco el juicio moral de los personajes. Más bien le interesan los espacios físicos en donde la gente es capaz de hacer el mal. Le interesa la Oscuridad. Y la Oscuridad, en las películas de David Lynch, *siempre tiene más de una cara*. Recuerden, por ejemplo, que en *Terciopelo azul* Frank Booth es Frank Booth y también «el Hombre Bien Vestido». Que todo el mundo postapocalíptico de concepciones demoniacas y criaturas monstruosas y decapitaciones sumarias de *Cabeza borradora* es malvado, y sin embargo es el «pobre» Henry Spencer el que termina siendo un asesino de niños. Que tanto en la serie de televisión *Twin Peaks* como en la película *Los últimos días de Laura Palmer* «Bob» es también Leland Palmer, que son, «espiritualmente», al mismo tiempo dos personas y la misma persona. Que el voceador de feria de *El hombre elefante* es malvado porque se aprovecha de Merrick pero también es el afable doctor Treeves, y que Lynch se asegura cuidadosamente de que Treeves diga esto en voz alta. Y si la coherencia de *Corazón salvaje* se resentía porque su sinfín de villanos resultaban

borrosos e intercambiables, era porque todos eran básicamente lo mismo, es decir, todos estaban al servicio de la misma fuerza o espíritu. En las películas de Lynch los personajes no son malos por sí mismos: el mal los manipula.

Vale la pena hacer hincapié en esto. Las películas de Lynch no tratan sobre *monstruos* (es decir, gente cuya naturaleza intrínseca es el mal) sino sobre *posesiones*, sobre el mal como entorno, como posibilidad y como fuerza. Esto ayuda a explicar el uso constante por parte de Lynch de iluminación de cine negro, extraños ruidos ambientales y figurantes grotescos: en el mundo de sus películas, una especie de antimateria espiritual ambiental flota en el aire. Esto también explica por qué los villanos de Lynch no parecen meramente retorcidos o enfermos sino extáticos, transfigurados: están, literalmente, *poseídos*. Recuerden el grito exultante de Dennis Hopper en *Terciopelo azul*: ME VOY A FOLLAR TODO LO QUE SE MUEVA, o la escena increíble de *Corazón salvaje* en que Diane Ladd se pinta toda la cara con pintalabios hasta que la tiene toda roja como un demonio y entonces se pone a gritar delante del espejo; o la mirada de efervescencia completamente diabólica de «Bob» en *Los últimos días de Laura Palmer* cuando Laura lo descubre en el tocador leyendo su diario y está a punto de morirse de miedo. Los malos de las películas de Lynch son siempre exultantes, orgásmicos, están más vivos que nunca en sus momentos de mayor maldad, y a su vez esto se debe a que no solamente son manipulados por el mal sino literalmente *inspirados*[85]: se han entregado a una maldad más Grande que ningún otro individuo. Y si en sus peores momentos esos villanos resultan fascinantes, tanto para la cámara como para el público, no es porque Lynch esté apoyando o mitificando el mal, sino porque lo está diagnosticando: diagnosticándolo sin el cómodo caparazón de la desaprobación y con un reconocimiento abierto del hecho de que el mal es tan poderoso entre otras razones porque tiene una vitalidad y una robustez repulsivas y es imposible no mirarlo fijamente.

La idea que tiene Lynch del mal como fuerza tiene consecuencias inquietantes. La gente puede ser buena o mala, pero las fuerzas simplemente *son*. Y las fuerzas están —al menos potencialmente— en todas partes. Por tanto, el mal para Lynch se desplaza y cambia,[86] *invade*. La Oscuridad está presente en todo, todo el tiempo, no «escondida debajo» ni «encogida y esperando» ni «acechando en el horizonte»: el mal está *aquí*, ahora mismo. Igual que la luz, el amor, la redención (ya que en la obra de Lynch estas cosas son fuerzas y espíritus), etcétera. De hecho, en un esquema moral lynchiano no tiene mucho sentido hablar de oscuridad o de luz sin hablar también de su contrario. No es solamente que el mal esté «implícito» en el bien ni la Oscuridad en la Luz o algo así, sino que lo malo está contenido en lo bueno, inscrito en ello.

Esta idea del mal se puede llamar gnóstica o taoísta o neohegeliana, pero también es lynchiana, porque lo que pretenden todas las películas de Lynch[87] es crear

espacios narrativos donde esta idea pueda ser desarrollada con detalle hasta sus consecuencias más incómodas.

Y Lynch paga un precio alto —tanto crítica como financieramente— por intentar explorar esos mundos. Porque a los americanos nos gusta que el mundo moral de nuestro arte esté dibujado con claridad y delimitado con precisión, pulido y acicalado. En muchos sentidos parece que *necesitemos* que nuestro arte sea moralmente acomodaticio, y la gimnasia intelectual que hacemos para extraer lecciones éticas en blanco y negro de las obras de arte que nos gustan resulta asombrosa si te paras a pensar en ella. Por ejemplo, la supuesta estructura ética por la que Lynch ha sido más celebrado es la estructura del «reverso sórdido», la idea de que se arremolinan fuerzas oscuras y bullen pasiones soterradas bajo los jardines verdes y las cenas de las asociaciones de padres de cualquier pueblo de Estados Unidos.[88] Los críticos americanos a quienes les gusta Lynch aplauden la «genialidad con que penetra la superficie de civilización de la vida cotidiana para descubrir las pasiones extrañas y perversas que hay escondidas debajo» y sus películas por proporcionar «la contraseña a un santuario interior de horror y deseo» y «evocaciones de las fuerzas malvadas que funcionan bajo las fachadas nostálgicas».

No es de extrañar que a Lynch se le acuse de voyeurismo: los críticos tienen que convertir a Lynch en voyeur para poder aprobar algo como *Terciopelo azul* desde el marco de una moral convencional que tenga el Bien en lo alto/exterior y el Mal debajo/dentro. Lo cierto es que los críticos malinterpretan de forma grotesca a Lynch cuando ven esta idea de la perversidad «subterránea» y del horror «oculto» como el centro de la estructura moral de sus películas.

Interpretar, por ejemplo, *Terciopelo azul* como una película centrada en un «joven que descubre la corrupción en el corazón de una pequeña ciudad»[89] es una reacción tan obtusa como ver el petirrojo posado en la repisa de los Beaumont al final de la película y pasar por alto el escarabajo tembloroso que el petirrojo tiene en el pico.[90] Lo cierto es que *Terciopelo azul* es básicamente una película de iniciación y, aunque la violación brutal que Jeffrey ve desde el armario de Dorothy podría ser la escena más horrible de la película, el *verdadero* horror de la misma tiene que ver con los descubrimientos que Jeffrey lleva a cabo sobre sí mismo: por ejemplo, su descubrimiento de que una parte de él está excitado por lo que ve a Frank Booth hacerle a Dorothy Vallens.[91] El uso por parte de Frank, durante la violación, de las palabras «mamaíta» y «papaíto», la semejanza entre la máscara de gas por la que respira Frank en el clímax y la máscara de oxígeno que hemos visto que lleva el padre de Jeffrey en el hospital: todo esto no pretende solamente reforzar el carácter de «escena primordial» de la violación. También pretende sugerir claramente que Frank Booth es, en cierto sentido profundo, el «padre» de Jeffrey, que la Oscuridad que hay dentro de Frank también está inscrita en Jeffrey. El descubrimiento que lleva a cabo

el ingenuo Jeffrey no del oscuro Frank sino de sus propias afinidades oscuras con Frank es el motor de la ansiedad de la película. Fíjense, por ejemplo, en que el largo y denso sueño dominado por la angustia que tiene Jeffrey en el segundo acto de la película tiene lugar no después de haber visto cómo Frank forzaba a Dorothy sino después de que él mismo, Jeffrey, haya consentido pegar a Dorothy mientras tenían relaciones sexuales.

Hay bastantes pistas elocuentes como esta para que cualquier lector con una pizca de atención entienda cuál es el verdadero clímax de *Terciopelo azul* y qué significa. El clímax llega inusualmente pronto,[92] cerca del final del segundo acto. Es el momento en que Frank se gira para mirar a Jeffrey, que está en el asiento trasero del coche, y le dice: «Eres como yo». Este momento está filmado desde la perspectiva visual de Jeffrey, de forma que cuando Frank se gira en el asiento le habla al mismo tiempo a Jeffrey y a nosotros. Y entonces Jeffrey —que ha pegado a Dorothy y le ha gustado— se siente extremadamente incómodo. Y nosotros —al recordar que también hemos observado a través de esas rendijas el festín de fascismo sexual de Frank, y hemos estado de acuerdo con los críticos en que se trata de la escena más fascinante de la película— también. Cuando Frank dice «Eres como yo», la reacción de Jeffrey es embestir brutalmente hacia delante y darle un puñetazo a Frank en la nariz: una respuesta brutalmente primitiva que parece más típica de Frank que de Jeffrey. Como parte del público, yo, con quien Frank también ha afirmado su parentesco, no puedo permitirme el lujo de semejante descarga de violencia. Me tengo que quedar sentado y sentirme incómodo.[93]

Y si algo tengo claro es que no quiero sentirme incómodo cuando voy a ver una película. Me gusta que mis héroes sean virtuosos, mis víctimas patéticas y mis villanos claramente establecidos como villanos y escrupulosamente desaprobados por la cámara. Cuando veo películas que muestran diversos niveles de repulsión me gusta mantener mi diferencia fundamental respecto a los sádicos, fascistas, voyeurs, psicópatas y Mala Gente que esas películas confirman y señalan sin ambigüedades. Me gusta juzgar. Me gusta que me dejen desear que se haga justicia sin la más remota sospecha (tan ubicua y deprimente en la vida real) de que la Justicia probablemente no sería tan amable con ciertas partes de mi carácter.

No sé si ustedes son como yo con relación a estas cuestiones o no, aunque a juzgar por las caracterizaciones y estructuras morales de las películas americanas que funcionan bien en las taquillas, deduzco que tiene que haber muchos americanos que son exactamente como yo.

Sostengo que asimismo, como público, nos gusta ver cómo las inmoralidades son desenterradas, arrastradas a la luz y expuestas. Nos gusta este rollo porque la revelación de secretos en una película nos crea una impresión de privilegio epistemológico, de «penetrar la superficie de civilización de la vida cotidiana para

descubrir las pasiones extrañas y perversas que se esconden debajo». Esto no es sorprendente: el conocimiento es poder, y nos gusta (o al menos a mí) sentirnos poderosos. Pero también nos gusta tanto la idea de los «secretos» y de las «fuerzas malignas que operan de forma subterránea» porque nos gusta ver confirmada nuestra ansia ferviente de que la mayoría de las cosas malas y sórdidas en realidad son secretas, están «encerradas» o «bajo la superficie». Ansiamos fervientemente que sea así porque necesitamos poder creer que nuestra propia repulsión y Oscuridad son secretas. De otra forma, nos sentimos incómodos. Y como parte de la audiencia, si una película se estructura de forma que la distinción entre superficie/Luz/bien y secreto/Oscuridad/mal se enturbia —en otras palabras, si ya no es una estructura donde los Secretos Oscuros van a ser izados *ex machina* hasta la superficie iluminada para ser purificada por el Juicio, sino más bien una estructura donde las Superficies Respetables y los Lados Oscuros se amalgaman, se integran, se *mezclan* literalmente —, me voy a sentir muy incómodo. Y en respuesta a mi incomodidad, voy a hacer una de estas dos cosas: o bien voy a encontrar una forma de castigar a la película por hacerme sentir incómodo, o voy a buscar una forma de interpretar la película que elimine la mayor parte posible de la incomodidad. A juzgar por mi investigación de la obra publicada sobre las películas de Lynch, les aseguro que prácticamente todos los críticos profesionales se han decantado por una de estas dos reacciones.

Ya sé que todo esto resulta abstracto y general. Consideren el ejemplo concreto del desarrollo de *Twin Peaks*. Su estructura básica era la fórmula del «clásico-asesinato-cuya-investigación-abre-una-lata-de-gusanos» sacada directamente de *Noir 101*: la búsqueda del asesino de Laura Palmer arroja revelaciones *post-mortem* de una doble vida (Laura Palmer = Reina del Baile de la Escuela de Día & Laura Palmer = Puta Cocainómana Atormentada de Noche) que refleja la esquizofrenia moral de todo un pueblo. La primera temporada de la serie, en la que los movimientos de la trama consistían básicamente en la exhumación y desvelamiento de más y más repulsión subterránea, fue un éxito tremendo. En la segunda temporada, en cambio, la propia lógica de la estructura de misterio e investigación empezó a obligar a la serie a ser más explícita y concreta acerca de quién era el verdadero responsable del asesinato de Laura. Y en cuanto más explícito intentó ser *Twin Peaks*, menos popular se hizo la serie. La «resolución» final del misterio, en particular, fue considerada insatisfactoria tanto por los críticos como por el público. Y era insatisfactoria. El embrollo «Bob»/Leland/Lechuza malvada quedó borroso y mal explicado,[94] pero la insatisfacción real a nivel profundo —la que hizo que el público se sintiera cabreado y traicionado y la que espoleó el azote de la crítica contra la idea de Lynch como autor genial— era, sostengo, de tipo moral. Sostengo que los «pecados» de Laura Palmer que habían sido revelados de forma exhaustiva requerían, de acuerdo con la lógica moral del espectáculo masivo americano, que las circunstancias de su muerte

fueran una consecuencia lógica de esos pecados. Como público tenemos ciertas certezas cruciales acerca de sembrar y cosechar, y esas certezas necesitan ser reafirmadas y ratificadas.[95] Como no fue así, y a medida que fue quedando gradualmente claro que no iba a ser así, las audiencias de *Twin Peaks* cayeron en picado y los críticos empezaron a lamentarse de la caída de aquella serie que había sido «imaginativa» y «atrevida» en la «autorreferencia» y la «incoherencia manierista».

Y después *Twin Peaks: los últimos días de Laura Palmer*, la teatral «precuela» de la serie de televisión, y el descalabro de taquilla más grande desde *Dune*, cometió una ofensa mucho mayor. Intentó transformar a Laura Palmer de objeto dramático a sujeto dramático. Después de muerta, la existencia de Laura Palmer en la televisión había sido meramente verbal, y resultaba bastante fácil imaginarla como un artificio esquizoide en blanco y negro: Buena de Día, Traviesa de Noche, etcétera. Pero la película, en la que Sheryl Lee interpreta a Laura y aparece más o menos todo el tiempo en pantalla, intenta presentar este sistema polivalente de personalidades objetificadas —estudiante de falda plisada/puta de bar de carretera en topless/atormentada candidata al exorcismo/víctima de abusos sexuales— como un conjunto integrado y vivo: todas estas identidades distintas, intentaba explicar la película, eran una misma persona. En *Los últimos días de Laura Palmer*, Laura ya no era «un enigma» ni «la contraseña para entrar en un santuario interior de horror». Ahora encarnaba, a pleno sol, todos los Secretos Oscuros que en la serie solamente habían sido materia de miradas enigmáticas y murmullos delicuescentes.

Esta transformación de la Laura objeto/ocasión a la Laura sujeto/persona fue en realidad la cosa más moralmente ambigua que una película de Lynch ha intentado hacer nunca —tal vez fuera imposible, dado el contexto psicológico de la serie y el hecho de que había que estar familiarizado con la serie para entenderla aunque fuera de forma marginal— y planteaba exigencias complejas, contradictorias y probablemente imposibles de la señorita Lee, que en mi opinión se merecía un Oscar solamente por salir a intentarlo.

En una reseña de *Los últimos días de Laura Palmer* de 1992, el novelista Steve Erickson es uno de los pocos críticos que dieron alguna señal de haber intentado entender lo que la película intentaba hacer: «Siempre supimos que Laura era una chica rebelde, la *femme fatale* del baile que se volvía loca por la cocaína y follaba con borrachos de bar de carretera no tanto por dinero como por la pura perversidad de hacerlo, pero en última instancia la película no está tan interesada en la excitación que produce esa perversidad como [en] el tormento de ella, representado mediante una interpretación tan sucia y diabólica por parte de Sheryl Lee que no se sabe si es una actuación horrorosa o un *tour de force* [pero tampoco lo intenta demasiado, porque fíjense:] Su ataque de risa frente al cuerpo de un hombre que acaba de ser

decapitado puede ser una muestra de inocencia o de condenación [prepárense:] o de ambas cosas». ¿De ambas cosas? ¡*Por supuesto* que de ambas cosas! De eso está hablando Lynch en esta película: de inocencia y condenación al mismo tiempo. De alguien que es objeto de pecado y pecadora. En *Los últimos días*, Laura Palmer es al mismo tiempo «buena» y «mala» y ninguna de las dos cosas. Es compleja, contradictoria y real. Y en el cine odiamos esta posibilidad; odiamos esta puñetera ambivalencia. La ambivalencia es percibida como mala caracterización, como estilo de filmar enmarañado y falta de enfoque. En todo caso, es la razón por la que criticamos a la Laura de *Los últimos días de Laura Palmer*.[96] Pero yo sostengo que la verdadera razón por la que criticamos y odiamos tanto la enmarañada ambivalencia de la Laura de Lynch es porque requería por nuestra parte una confrontación empática con la misma ambivalencia enmarañada que hay en nosotros y en nuestros seres queridos y que hace que el mundo de las personas morales verdaderas sea tan tenso e incómodo, una ambivalencia que nos hace ir durante un par de horas al cine para olvidarnos de ella. Una película que requiere que esos rasgos que hay en nosotros no sean reemplazados por sueños, juicios o escenas reconfortantes sino *afrontados*, y no solamente *afrontados* sino proyectados en nuestra relación emocional con la heroína, esa película va a hacernos sentir incómodos y cabreados. Vamos a sentirnos, en palabras del editor en jefe de *Premiere*, «traicionados».

No estoy sugiriendo que Lynch lograra un éxito total con el proyecto que se propuso en *Los últimos días de Laura Palmer* (no lo logró). Lo que sugiero es que la amarga recepción crítica que tuvo la película (aunque la película anterior del director había ganado la Palma de Oro, esta película fue *abucheada* en el Festival de Cannes de 1992) no tuvo tanto que ver con el resultado fallido del proyecto como con el mero hecho de haberlo planteado. Y estoy sugiriendo que si *Carretera perdida* es igual de mal recibida —o peor todavía, desatendida— por la maquinaria de enjuiciamiento del arte de la que la revista *Premiere* es un componente maravilloso, recuerden todo esto que les he dicho.

1995

El talento profesional del tenista Michael Joyce como paradigma de ciertas ideas sobre el libre albedrío, la libertad, las limitaciones, el gozo, el esperpento y la realización humana

Cuando Michael Joyce, de Los Ángeles, hace un saque, cuando tira la pelota al aire y su cara se eleva para seguirle la trayectoria, parece que sonríe pero en realidad no sonríe: es que los músculos circumorales de su cara se esfuerzan junto con el resto de su cuerpo para darle a la pelota mientras está lo más arriba posible. Quiere darle cuando está arriba del todo y un poco adelantada; quiere ser capaz de golpearla de forma enfática, de generar la bastante velocidad como para evitar un resto ambicioso de su oponente. Ahora mismo es la una de la tarde del sábado, 22 de julio de 1995, en la Pista Central del complejo de pistas Stade Jarry en Montreal. Es la primera ronda clasificatoria para el Open de Canadá, una de las citas más importantes del «circuito de pista dura»[97] de la ATP, que empieza después de Wimbledon y tiene su clímax en el Open de Estados Unidos en Nueva York. La pelota se eleva y parece quedar suspendida un segundo, a la espera, cooperando, tal como las pelotas siempre parecen cooperar con los grandes jugadores. El oponente, una estrella universitaria canadiense llamado Dan Brakus, juega muy bien. Michael Joyce, por otro lado, es un jugador de primera fila. En 1991 fue número uno en el ranking juvenil de Estados Unidos y finalista en el Junior de Wimbledon,[98] este es su cuarto año en el circuito de la ATP y en estos momentos es el septuagésimo noveno mejor jugador de tenis del planeta.

Doy retóricamente por sentado que ustedes no han oído hablar nunca de Michael Joyce, de Brentwood/Los Ángeles. Ni tampoco de Tommy Ho, de Florida. Ni de Vince Spadea, Jonathan Stark, Robbie Weiss ni Steve Bryan, todos ellos veinteañeros americanos que han figurado entre los cien mejores tenistas en algún momento de 1995. Ni tampoco de Jeff Tarango, el sexagésimo octavo mejor jugador del mundo, a menos que recuerden su desafortunado brote psicótico en público durante el pasado torneo de Wimbledon.[99]

Les invito a que intenten imaginar cómo sería estar entre los cien mejores del mundo en algo. En cualquier cosa. Yo he intentado imaginármelo y me cuesta.

La Pista Central del Stade Jarry puede albergar a poco más de diez mil almas. Ahora mismo, en el partido clasificatorio de Michael Joyce, hay noventa y tres

personas en el público, noventa y una de las cuales parecen ser amigos y parientes de Dan Brakus. Michael Joyce no parece darse cuenta de si hay mucha gente o no. Tiene una forma peculiar de concentrarse en el aire que tiene delante de la cara cuando está entre dos puntos. Entre dos puntos solamente mira a la pelota.

La acústica de la Pista Central casi vacía resulta asombrosa: se pueden oír las respiraciones, los chirridos de las zapatillas deportivas, el *pang* rotundo de la pelota contra las cuerdas tensadas. Los torneos de tenis profesional, igual que los equipos de deporte profesional, tienen colores tradicionales distintivos. El de Wimbledon es el verde; el del Volvo International es azul claro. El del Open de Canadá es —enfáticamente— rojo. El «patrocinador titular» del Open, los cigarrillos Du Maurier,[100] tiene anuncios y carteles de color rojo y negro por todas partes. La Pista Central está rodeada de una lona roja engalanada con nombres de empresas en mayúsculas negras, y esa lona ocupa la base de una tribuna que a su vez está adornada con banderitas negras y rojas, de forma que mire uno donde mire el lugar parece un funeral del Kremlin o bien un burdel muy recargado. Tanto el árbitro del partido y los jueces de línea como los recogepelotas llevan pantalones cortos negros y camisetas rojas con el nombre estampado de una compañía de ropa de Quebec.[101] Los parasoles enormes desplegados encima de los asientos donde descansan los jugadores durante las pausas tienen vistosas sombrillas rojas y palos de color negro que parece que vayan a quemar cuando uno los coge.

La Pista Central del Stade Jarry limita al norte con la Gran Pista, una cancha un poco más pequeña con asientos en un solo lado y capacidad para cuatro mil ochocientas personas. Al oeste de la Gran Pista hay un marcador de cinco pisos, y a última hora de la tarde ambas pistas se llenan de sombras rectangulares. También hay ocho pistas menores separadas con vallas de lona y diseminadas por las instalaciones. Hoy se están librando partidos profesionales en las diez pistas del Stade Jarry, pero no se trata exactamente de partidos del Open de Canadá, por lo que la mayoría no tienen público.

Las instalaciones del Stade Jarry están perfectamente cuidadas, las carpas de los vendedores están montadas y todos los miembros del equipo de seguridad están en sus puestos. Los camiones enormes de las televisiones ocupan el pasillo que hay frente a la Pista Central y una legión de hombres fornidos se dedican a desplegar complicados rollos de cables que salen de los lados de los camiones.

Hay muy pocos clientes de pago en las instalaciones hoy sábado, a pesar de que están aquí casi un centenar de jugadores de primera fila: franceses larguiruchos y zancudos con el pelo engominado, chavales americanos con las narices peladas y camisetas de la Liga del Pacífico, alemanes lúgubres, italianos de aspecto aburrido. Hay suecos de mirada inexpresiva, colombianos con la cara picada de viruela y británicos de aspecto ciberpunk. Hay eslavos perversos con peinados aterradores.

Hay jugadores mexicanos que se pasan el tiempo libre jugando al fútbol por parejas en la grava de delante de la Carpa de los Jugadores. Salvo excepciones contadas, todos los jugadores tienen una complexión parecida: enormes piernas musculosas, pechos estrechos, cuellos alargados, un brazo de medidas normales y otro monstruosamente enorme e hipertrofiado. Suelen reunirse en la Carpa de los Jugadores o delante del Camión de Transporte a la espera de que los BMW promocionales de la organización los lleven de vuelta al Radisson des Gouverneurs, el hotel designado para el torneo. Muchos de estos jugadores de las rondas clasificatorias llevan a sus novias a remolque, muchachas europeas descuidadamente guapas vestidas con sandalias, vaqueros remendados y mochilas de cuero, que despliegan tumbonas de tela y se tumban para broncearse junto a las pistas de entrenamiento de sus novios.[102] En el Radison des Gouverneurs los jugadores suelen reunirse en el vestíbulo, donde hay un esquema de los clasificatorios en un tablero de corcho y un oficial políglota del torneo detrás de un mostrador alargado; los jugadores deambulan por la sala disfrutando del aire acondicionado con el pelo mojado y sandalias, hablando en cuarenta idiomas y esperando a que cuelguen en el tablero los resultados de los partidos que se han jugado y los horarios de los suyos. Algunos jugadores escuchan música con auriculares; ninguno parece leer. Todos tienen esa expresión concentrada e infeliz de la gente que pasa cantidades enormes de tiempo viajando en avión y esperando en vestíbulos de hoteles, esa mirada de la gente que tiene que crear una burbuja de privacidad a su alrededor usando solamente su expresión. La mayoría de estos jugadores parecen, o bien extremadamente jóvenes —novatos intentando entrar en el circuito—, o notoriamente mayores, como de más de treinta años, con bronceados que parecen permanentes y caras curtidas por los años pasados en las trincheras de las ligas menores de tenis.

El Open de Canadá, uno de los torneos Súper 9 del circuito de la ATP que más influyen en el cálculo del ranking mundial, empieza oficialmente el lunes, 24 de julio. Lo que se celebra en los dos días previos son los clasificatorios. Se trata esencialmente de una competición para determinar quién va a ocupar las ocho plazas de la fase final del Open de Canadá reservadas para los jugadores «clasificados». Es un torneo previo al torneo. Prácticamente antes de todos los torneos importantes de la ATP hay un torneo clasificatorio, y a menudo en esas rondas clasificatorias entran en juego mucho dinero, prestigio y carreras lucrativas, y a menudo se juegan en ellas los mejores partidos de un torneo, y apuesto a que nunca han oído hablar de esos clasificatorios.

La realidad del circuito de tenis profesional masculino guarda tanto parecido con las glamourosas finales que se ven en la tele como un matadero con un solomillo

perfectamente presentado en un restaurante. Por cada final entre Agassi y Sampras que vemos, ha habido un largo torneo de una semana, una batalla de eliminatorias individuales entre 32, 64 o 128 jugadores, de los cuales los finalistas solamente son la punta visible. Probablemente ustedes ya sabían eso. Pero un jugador tiene que ser apto para entrar en el torneo. La aptitud la determina el ranking informático de la ATP. Todos los torneos tienen un umbral por debajo, un ranking mínimo necesario para entrar en la fase final. Los jugadores por debajo de ese ranking que quieran entrar tienen que disputar una especie de torneo previo. Esta es la forma más sencilla de explicar qué son los clasificatorios. En la práctica real todo es un poco más complicado; intentaré describir la logística de los clasificatorios del Open de Canadá con el suficiente detalle como para mostrar su complejidad sin matarlos a ustedes de aburrimiento.

En el sorteo de la fase final del Du Maurier Omnium Ltée entran 64 jugadores. Los dieciséis sorteados con las puntuaciones más altas en el ranking de la ATP son «sembrados», lo cual quiere decir que sus nombres son dispersos de forma estratégica en el sorteo a fin de que (para evitar sorpresas) no tengan que enfrentarse entre sí hasta las últimas rondas.[103] De los sembrados, los ocho primeros —que aquí son Agassi, Sampras, Chang, el ruso Yevgeny Kafelnikov, el croata Goran Ivanisevic, el sudafricano Wayne Ferreira, el alemán Michael Stich y el suizo Marc Rosset, respectivamente— consiguen «pases» automáticos a la segunda ronda del torneo. Esto quiere decir que en realidad en el sorteo hay sitio para 56 jugadores. Sin embargo, el umbral para entrar en el Open de Canadá de 1995 no son los 56 primeros, porque no todos los 56 mejores jugadores del mundo han venido.[104] El umbral de este torneo son 85. Uno podría pensar que esto quiere decir que cualquiera con un ranking de la ATP de 86 o más tiene que jugar los clasificatorios, pero en este sentido también hay excepciones. El Du Maurier Omnium Ltée, como la mayoría de los grandes torneos, tiene cinco plazas de comodín en el sorteo de la fase final. Estas son plazas especiales que se dan a jugadores que están arriba en el ranking y han agotado el plazo límite de seis semanas para inscribirse pero conviene que estén en el torneo porque son grandes estrellas (como Ivanisevic, que es el número 6 del ranking mundial pero es también un notorio tipo rarito que «se olvidó» de inscribirse hasta hace una semana y ha conseguido una plaza de comodín en el último minuto), o bien a jugadores con posiciones por debajo del 85 a quienes el torneo quiere incluir por «méritos extraordinarios» (léase por ser «canadienses»: los otros cuatro jugadores que consiguen plazas de comodín son canadienses y dos son del Quebec).

Por cierto, si les interesa, el circuito de la ATP actualiza y publica sus rankings mundiales cada semana, y estos rankings constituyen una orgía de nombres

absolutamente deliciosa como lectura de baño. En el momento de escribirse esto, Mahesh Bhupathi es el 284 y Luis Lobo el 411. Hay un tal Martin Sinner y un Guy Forget. Hay un Adolf Musil, un Jonathan Venison, un Javier Frana y un Leander Paes. Hay —no es broma— un Cyril Suk. Rodolfo Ramos-Paganini es el 337, Àlex López-Morón es el 174. Gilad Bloom es el 228 y Zoltan Nagy el 414. Nombres sacados de un Dickens posmoderno: Udo Riglewski, Louis Gloria, Francisco Roig y Alexander Mronz. El vigésimo noveno mejor jugador del mundo se llama Slava Dosedel. Hay un Claude N'Goran y un Han Shin (que está en el 276 pero bajando a toda velocidad) y Horacio de la Pensa y Marcus Barbosa y Amos Mansdorf y Mariano Hood. Andrés Zingman está actualmente dos puestos por encima de Sander Groen. Horst Skoff, Kris Goossens y Thomas Hagstedt están todos clasificados por encima de Martin Zumpft. Otra razón por la que la industria de los torneos odia las sorpresas es porque los encargados de prensa de la ATP tienen que pasarse todo el tiempo enseñando a los periodistas a deletrear y pronunciar nombres nuevos.

Así pues, para saltarnos complicaciones mucho mayores, lo importante es que ocho plazas de la fase final del Open de Canadá están reservadas para los jugadores «clasificados», y los clasificatorios son el torneo que se disputa para decidir quién se lleva esas ocho plazas. En el sorteo del clasificatorio entran a su vez 64 jugadores de primera fila: el umbral para acceder a los clasificatorios en el puesto 350 del ranking de la ATP.[105] Los clasificatorios no continúan hasta librar una final, sino que se detienen en los cuartos: los ocho clasificados para los cuartos de final reciben plazas para la primera ronda del Open de Canadá.[106] Esto quiere decir que un jugador de los clasificatorios necesita ganar tres rondas —una ronda de treintaydosavos, una de dieciseisavos y una de octavos—, en dos días para llegar a la primera ronda del sorteo principal[107]

Los ocho sembrados en los clasificatorios son los ocho jugadores que los organizadores del Open de Canadá esperan que vayan a llegar a cuartos y por tanto a la fase final del torneo. El sembrado en primer puesto es Richard Krajicek,[108] un holandés de metro noventa y cinco que lleva una gorra diminuta con visera para protegerse del sol, roza la red como si esta le debiera dinero y en general juega como una grulla rabiosa. Está entre los veinte primeros y hace años que no ha tenido que jugar clasificatorios, pero agotó el plazo de inscripción de este torneo, se encontró con que todas las plazas de comodines ya habían sido adjudicadas a canadienses con méritos especiales y, con ese optimismo flemático de los Países Bajos, ha decidido jugar los clasificatorios del fin de semana a modo de entrenamiento. El sembrado en segundo puesto de los clasificatorios es Jamie Morgan, un esforzado australiano que está alrededor del puesto 100 de la ATP, a quien Michael Joyce derrotó sin perder

ningún set la semana pasada en la segunda ronda de la fase final del Legg Mason Tennis Classic de Washington. Michael Joyce es el sembrado en tercer puesto.

Si se están preguntando por qué Joyce, estando entre los 85 primeros, tiene que jugar los clasificatorios del Open de Canadá, prepárense para un poco más de complejidad. Lo cierto es que hace seis semanas el ranking de Joyce *no* estaba por encima del umbral, y fue entonces cuando venció el plazo límite de inscripción para el torneo, y ese fue el ranking que empleó el comité del torneo cuando organizaron la fase final. El ranking de Joyce pasó del 119 a cerca del 80 después del torneo de Wimbledon de este año, en que derrotó a Marc Rosset (el número 11 del mundo) y llegó a octavos de final. A pesar de un brote de mononucleosis que lo ha obligado a guardar cama durante parte de la primavera, Joyce está teniendo su mejor año como profesional y ha saltado del 140 del mundo al 79.[109] Pero a principios de junio todavía no estaba entre los 85 primeros, y por tanto tiene que ir a los clasificatorios de Montreal. Creo que se podría excusar a Joyce, igual que a Krajicek, por enfadarse porque las cuatro plazas de comodín para la fase final del Open de Canadá se las hayan dado a canadienses con rankings bastante superiores al 85, pero Joyce lo lleva con estoicismo.[110]

El circuito de los clasificatorios viene a ser al tenis profesional lo que la Liga AAA de béisbol es a las ligas más importantes: alguien que juegue en los clasificatorios de Montreal es innegablemente un tenista de primera fila pero no llega al nivel donde están realmente el dinero y la tele. En la fase final del Du Maurier Omnium Ltée, alguien que pierda en la primera ronda gana cinco mil cuatrocientos dólares y alguien que pierda en la segunda ronda diez mil trescientos dólares. En los clasificatorios de Montreal, un jugador gana quinientos sesenta dólares por perder en la segunda ronda y nada en absoluto por perder en la primera. Esto no estaría tan mal si muchos de los jugadores de los clasificatorios no hubieran volado miles de kilómetros para llegar hasta aquí. Además, está la cuestión de que tienen que mantenerse mientras están en Montreal. El torneo paga el hotel y las comidas de los jugadores de la fase final pero no de los clasificatorios.[111] Sin embargo, el torneo paga de forma retroactiva los gastos del fin de semana a los supervivientes del clasificatorio. De forma que hay mucho en juego: algunos de los jugadores de los clasificatorios juegan literalmente para ganarse su sustento, o para ganar lo suficiente para el vuelo de vuelta a casa o al próximo clasificatorio.

Uno puede pensar que la carrera de Michael Joyce está ahora en el vértice entre las ligas importantes y la Liga AAA de béisbol. Todavía tiene que clasificarse para algunos torneos, pero cada vez más a menudo pasa directamente a la fase final. El ascenso de jugador de clasificatorios a jugador de fases finales es un espaldarazo inmenso, tanto económica como psíquicamente, pero sigue estando a un par de etapas de distancia de la verdadera fama y de la fortuna. Los 64 o 128 jugadores de la fase

final siguen siendo los figurantes y secundarios de las estrellas que vemos en las finales televisadas. Pero también son la reserva de la que salen las superestrellas. McEnroe, Sampras e incluso Agassi tuvieron que jugar clasificatorios en el inicio de sus carreras, y Sampras pasó un par de años perdiendo en las primeras rondas de las fases finales antes de surgir con fuerza en los noventa y empezar a derrotar a todo el mundo.

Con todo, la mayoría de los jugadores de las fases finales son completamente desconocidos. Un ejemplo es Jacob Hlasek,[112] un checo que está practicando con el suizo Marc Rosset en una de las pistas de entrenamiento esta mañana cuando llego al Stade Jarry.[113] Los veo y me acerco a mirarlos solamente porque Hlasek y Rosset tienen un aspecto formidable; en ese momento no tengo ni idea de quiénes son. Están practicando golpes en un mismo lado de la pista, Rosset el drive y Hlasek el revés. Todas las pelotas vuelan rectas y caen a centímetros de la esquina, los jugadores haciendo gala de esa despreocupación firme que desde entonces he aprendido a reconocer en los profesionales cuando están practicando: lo que sugiere es un motor muy potente a marcha lenta. Jacob Hlasek mide un metro noventa, tiene una complexión media y el pelo rubio con un corte cuadrado al estilo de Europa del Este, mirada gélida y pómulos salientes: parece un modelo nazi o un socorrista del infierno y en general da demasiado miedo para acercarse a hablar con él. Su revés es de una sola mano, como el de Lendl, y verlo entrenarse es como ver a algún gran artista esbozando algo sin esfuerzo. Todo el tiempo tengo que recordarme que debo parpadear. Se puede distinguir de un millón de maneras que uno es un gran jugador: por los detalles de la postura, por la forma en que hace botar la pelota con su raqueta para recogerla, por la forma casual en que gira la raqueta mientras espera una pelota. Hlasek lleva una camiseta gris lisa y una especie de zapatos europeos muy blancos. Es media mañana, ya estamos casi a 33º y no está sudando. Hlasek se hizo profesional en 1982, seis años después estuvo un año entre los diez mejores y durante la última década ha estado entre los puestos sesenta y setenta, entrando siempre directamente en las fases finales de todos los grandes torneos y normalmente perdiendo en las primeras rondas. Viendo entrenarse a Hlasek me doy cuenta probablemente por primera vez de lo buenos que son estos profesionales, porque, incluso cuando está haciendo el tonto, Hlasek es el jugador más impresionante que he visto nunca.[114] Me sorprendería que alguien que leyera esto hubiera oído hablar alguna vez de Jacob Hlasek. Para los criterios distorsionados de la obsesión televisiva con las finales del Grand Slam y los cinco mejores jugadores del mundo, Hlasek es simplemente un tipo del montón. Y, sin embargo, el año pasado ganó trescientos mil dólares en el circuito (solamente en premios, sin contar exhibiciones ni acuerdos promocionales), y los beneficios de su carrera son cuatro millones de dólares en Estados Unidos, y resulta que su base de operaciones durante mucho tiempo fue

Montecarlo, donde terminan viviendo muchos jugadores europeos con problemas fiscales.

La *Guía de jugadores de la ATP* dice que Michael Joyce mide un metro setenta y ocho de altura y pesa setenta y cinco kilos, pero en persona más bien parece medir un metro setenta y tres. En la Pista Central tiene un aspecto bajo y fornido. La manera más rápida de describirlo sería decir que parece un David Caruso más joven y ligeramente cachas. Tiene la piel clara, el pelo rojizo y esa clase de perilla rala y vagamente púbica que se deja la gente a quien no termina de salirle la barba. Cuando juega con calor se pone gorra.[115] Lleva ropa deportiva de la marca Fila, usa raquetas Yonex, y le pagan por ello. Su cara es regordeta de una forma infantil, y aunque no tiene pecas, por alguna razón parece que *debería* tenerlas. Hay muchos tenistas profesionales que parecen guardaespaldas —con esa especie de bronceado extremo que parece haber penetrado por debajo de la dermis y que se va a quedar ahí hasta la tumba—, pero la piel clara de Joyce no se broncea, ni siquiera se quema, si bien su cara se ruboriza cuando juega, por culpa del esfuerzo.[116] Su expresión en la pista es severa sin resultar desagradable. Transmite la impresión de que la atención de Joyce en la pista se vuelve muy reconcentrada e intensa: es la misma expresión agradablemente severa que uno ve, por ejemplo, en los cirujanos y los joyeros cuando están trabajando. En la Pista Central, Joyce parece al mismo tiempo adolescente y extremadamente adulto. Y en contraste con su oponente canadiense, que tiene ese atractivo bronceado y esa sonrisa Profident del arquetípico jugador de tenis, Joyce resulta terriblemente *real* cuando juega: suda la camiseta;[117] se ruboriza y jadea después de un punto largo. Lleva unas pequeñas tobilleras elásticas, pero resultan ser básicamente preventivas.

Son las 13:30 h. Joyce le ha roto un servicio a Brakus, lleva tres juegos a uno de ventaja en el primer set y recibe el servicio de su oponente. Brakus lleva la mezcla de marcas de ropa de quien no tiene contrato promocional. Pasa del metro ochenta y, como muchos universitarios de gran envergadura, su juego se basa en el servicio.[118] Con 0-15 a su favor, el primer servicio de Brakus es rasante, va a 190 kilómetros por hora y escorado respecto a Joyce. Joyce lo devuelve con un revés a dos manos bastante difícil, pero que él ejecuta con bastante eficacia, sin cruzar la pelota y buscando el drive del canadiense. La pelota sale despedida al fondo de la pista y tan lenta que Brakus tiene que detenerse en seco y retroceder unos pasos para recibirla; es evidente que está acostumbrado a tipos para quienes leñazos escorados a 190 kilómetros por hora son un punto asegurado o por lo menos provocan devoluciones tan flojas que a él no le cuesta nada desplazarse y enviar la pelota lejos. Brakus devuelve la pelota sin cruzarla y muy por encima de la red, con mucho efecto, un

golpe nada malo teniendo en cuenta la ferocidad de la devolución, un golpe con efecto que arredraría a la mayoría de los jugadores y los pondría a la defensiva. Pero Michael Joyce, cuyo nivel de tenis es tal que intercepta las pelotas golpeadas con efecto y las golpea en pleno ascenso,[119] intercepta la pelota en pleno ascenso y la golpea de revés con un ángulo tan cruzado que ningún ser vivo la podría alcanzar. Se trata de un punto bastante típico entre Joyce y Brakus. El partido es una carnicería de un nivel elevadísimo: es como ver a un depredador extremadamente grande y poderoso siendo despedazado por otro depredador todavía más grande y poderoso. Brakus parece cabreado después de que Joyce gane el punto y suelta algunas palabrotas dirigidas a sí mismo, pero su rabia parece más bien *pro forma*: Brakus no habría podido hacer nada mejor, no a la vista de lo que él y el septuagésimo noveno mejor jugador del mundo tienen en sus arsenales respectivos.

Michael Joyce —cuya realidad, accesibilidad y sinceridad son algunas de las razones por las que termino dedicando la mayor parte de mi tiempo a observarlo a él y a hablar con él— dirá más tarde, en respuesta a mi observación seca de que un número desproporcionado de canadienses fuera del ranking han conseguido plazas de comodín en los clasificatorios de Montreal, que Brakus «tenía muy buen servicio pero su lugar no era una pista para profesionales». Joyce no lo dice con ninguna mala intención. Tampoco con amabilidad. Resulta que las cosas que Joyce dice casi nunca tienen ninguna intención ni malevolencia; básicamente informa de lo que ve, como una cámara. Ni siquiera se le puede llamar sincero, porque no parece que se le haya ocurrido jamás *intentar* ser sincero ni dejar de serlo. Al principio pensé que la sinceridad desabrida de Joyce se debía a que no es muy inteligente. Esta opinión estaba parcialmente basada en el hecho de que Joyce no fue a la universidad y solamente tuvo un contacto marginal con la enseñanza secundaria (esto lo sé porque él me lo dijo abiertamente).[120] Lo que descubrí a medida que el torneo avanzaba era que yo soy a veces un esnob y un gilipollas, y que la honestidad desapasionada de Michael Joyce no es una señal de estupidez sino de otra cosa.

Los avances en la tecnología de las raquetas y en los métodos de acondicionamiento de pistas durante la última década han alterado de forma espectacular el tenis profesional masculino. Durante la mayor parte del siglo XX ha habido dos estilos básicos de juego de alto nivel. El estilo «ofensivo»[121] se basa en el servicio y en el juego de red y es especialmente adecuado para superficies resbaladizas (o «rápidas») como la hierba o el cemento. El estilo «defensivo» o «de fondo» se fundamenta en la velocidad de los pies, la regularidad y los golpes lo bastante precisos como para ir enviándole pelotas con acierto a un oponente que esté jugando a servicio y volea; este estilo es más efectivo en superficies «lentas» como la tierra batida y las canchas Har-

Tru. John McEnroe y Bjorn Borg son probablemente los ejemplos más ilustres de los estilos defensivos y ofensivos en la era moderna.

Hay una tercera forma de jugar que se suele denominar el estilo «de fondo agresivo». Por lo que yo conozco, fue Jimmy Connors[122] quien más o menos inventó el estilo de fondo agresivo en los años setenta, y en los ochenta Ivan Lendl lo convirtió en un arte de la brutalidad. En los años noventa, la mayoría de los jugadores jóvenes usan el estilo de fondo agresivo. La piedra angular de este estilo son los golpes, pero los golpes ejecutados a una velocidad increíble, de forma que son frecuentes los puntos desde la línea de fondo.[123] El juego de red de un tenista que emplee este estilo suele ser sólido pero poco imaginativo: el que juega con estilo de fondo agresivo está mucho más preparado para obtener un tanto al devolver la pelota y no le hacen falta las voleas para nada. Tiene un servicio competente y razonablemente enérgico, pero la parte verdaderamente inspirada de su juego suele ser la devolución del servicio.[124] Suele tener unos reflejos increíbles y sabe obtener tantos al devolver las pelotas. El juego de fondo agresivo requiere tanto el poder y la agresividad del estilo ofensivo como la velocidad y la paciencia calculadora del estilo defensivo. Se ajusta tanto a la hierba resbaladiza como a la tierra batida lenta, pero su superficie más propicia es el DecoTurf,[125] el tipo de superficie lenta y abrasiva de pistas duras que se usa actualmente en el Open de Estados Unidos y en todos los tórridos torneos estivales que llevan a él, incluyendo el Open de Canadá.

Boris Becker y Stefan Edberg son ejemplos contemporáneos del estilo ofensivo clásico. Los jugadores de servicio y volea suelen ser altos,[126] y americanos altos como Pete Sampras, Todd Martin y David Wheaton son jugadores ofensivos. Michael Chang es un exponente del estilo defensivo puro, igual que Mats Wilander, Carlos Costa y muchos de los europeos occidentales y sudamericanos, muchos de los cuales se educaron básicamente con tierra batida y ahora se concentran casi exclusivamente en los circuitos europeos de pistas de tierra batida. Los americanos Jim Courier, Jimmy Arias y Aaron Krickstein juegan todos al estilo de fondo agresivo. Lo mismo se puede decir de todos los nuevos jugadores masculinos jóvenes del circuito. Pero el avatar posterior a Lendl más eficaz y famoso de este estilo es Andre Agassi, que en el circuito estival de 1995 simplemente se está cepillando a todo el mundo.[127]

El estilo de Michael Joyce es de fondo agresivo en la misma vena que Agassi: Joyce es bajo, diestro y tiene un revés a dos manos, un servicio lo bastante bueno como para ser capaz de atacar desde la línea de fondo y una magnífica devolución del servicio que es el eje de su juego. Igual que Agassi, Joyce le da a la pelota pronto, mientras asciende, de forma que siempre parece que se esté moviendo hacia delante en la pista aunque raras veces llegue a la red. El primer servicio de Joyce suele alcanzar los 150 kilómetros por hora,[128] y su segundo servicio se queda en los 140 y pocos, pero tiene tanto efecto que la pelota adopta trayectorias extrañas en el aire y

rebota hacia arriba y alejándose del revés del canadiense. Brakus corre para alcanzar la pelota y devuelve una pelota cortada, el tipo de devolución floja que haría que un jugador a servicio y volea corriera a la red para darle al vuelo. Joyce avanza, pero solamente hasta media pista, hasta su propia línea de saque, donde deja que la pelota aterrice y rebote con fuerza, entonces suelta un drive y marca un tanto en la esquina del rectángulo de dobles, enviando una pelota fuerte y en trayectoria recta, de forma que la pelota hace un ruido enfático cuando golpea la lona roja que hay al fondo del lado de la pista donde está Brakus. Los recogepelotas corren a buscarla y se reordenan de forma compleja mientras Joyce retrocede para servir otro punto. El aplauso de la pequeña multitud es tan pequeño y triste y suena tan desgarbado que casi sería mejor que la gente no aplaudiera en absoluto.

Igual que pasa con Lendl, Agassi, Courier y muchos jugadores de fondo agresivos, el golpe más fuerte de Joyce es el drive, un arma de agresividad y poder casi wagnerianos. El drive de Joyce resulta particularmente hermoso. Es más austero y de manual que el latigazo de Lendl o que el genial bucle descendente de Borg; a modo de decoración solamente consta de un pequeño bucle[129] de adorno cuando lleva la raqueta hacia atrás para tomar impulso. El golpe en sí es completamente horizontal, de forma que Joyce puede darle a la pelota mientras todavía la tiene lejos. Igual que todos los grandes jugadores, Joyce se pone tan enfáticamente de costado a la red cuando la pelota se acerca que su postura es un *contrapposto* clásico.

Cuando el drive de Joyce hace contacto con la pelota, su mano izquierda se abre a su espalda, como si estuviera soltando algo, un gesto decorativo que no tiene ninguna relación con la mecánica del golpe. Michael Joyce no sabe que su mano izquierda se abre al ejecutar los drives: es inconsciente, un tic estático que empezó cuando era niño y ahora está inextricablemente integrado en un golpe que en sí mismo se ha vuelto inconsciente para Joyce, ahora, con veintidós años, después de años de ejecutar más drives de los que nadie podría contar jamás.[130]

Agassi, que tiene veinticinco años (y de quienes ustedes habrán oído hablar), viene a ser el héroe de Michael Joyce. La semana pasada, en el Torneo Clásico Legg Mason de Washington D. C., en medio de un calor chorreante que hizo vomitar a los jugadores en la pista y provocó innumerables deserciones, Agassi derrotó a Joyce en la tercera ronda del sorteo principal por 6-2, 6-2. De vez en cuando, durante este partido clasificatorio, Joyce mira a su entrenador, que está a mi lado en la sección para invitados de la tribuna, sonríe y dice algo así como «Agassi se me habría cargado en esta pelota». El entrenador de Joyce se ajusta sus gafas de sol y no dice nada: a los entrenadores no se les permite hablar con sus jugadores durante un partido. El entrenador de Joyce, Sam Aparicio,[131] un protegido de Pancho González, está afincado en Las Vegas, que es también la ciudad natal de Agassi, y Joyce ha volado muchas veces a Las Vegas a petición de Agassi para entrenarse con él, ya que

al parecer Agassi lo considera un amigo y un igual; estos hechos los menciona Michael Joyce con tanto orgullo como el que muestra cuando habla de victorias y de rankings mundiales.

Hay grandes diferencias entre el juego de Agassi y el de Joyce, sin embargo. Aunque tanto Joyce como Agassi cogen la raqueta al estilo occidental y usan el revés a dos manos característico de los jugadores que le dan a la pelota con efecto, los golpes de Joyce son muy «rectos» —es decir, que no tienen efecto, pasan muy cerca de la red, más clavados que elevados—, ya que el sentido de sus golpes es muy marcadamente horizontal. Las pelotas que lanza Joyce en realidad se parecen más a las de Jimmy Connors que a las de Agassi.[132] Algunos golpes de Joyce son como lanzamientos de nudillos de béisbol que sobrevuelan la red, y dejan ver las costuras de la pelota suspendidas en el aire, sin girar. Joyce tiene cierta dificultad con el revés que hace que le salga rígido y un poco extraño, aunque su velocidad y su colocación por ese lado son letales; el revés de Agassi es fluido y carece de dificultades.[133] Y aunque Joyce dista mucho de ser lento, le falta la velocidad de pies sobrenatural de Agassi. Agassi es tan rápido como Michael Chang, y obsérvenlo en la tele alguna vez mientras camina entre dos puntos: da unos pasos diminutos y violentamente vueltos hacia dentro, los pasos de un hombre cuyos pies carecen prácticamente de peso.

Michael Joyce tampoco —en opinión de su entrenador— puede «ver» la pelota de la misma forma mágica en que lo hace Andre Agassi, y por ello Joyce no puede darle a la pelota tan pronto o generar la misma velocidad con sus golpes. Esta idea de «ver» es lo bastante importante como para explicarla. Salvo en el servicio, la energía en el tenis no está tan determinada por la fuerza como la elección del momento adecuado. Por esta razón hay tan pocos grandes jugadores que sean musculosos.[134] Cualquier adulto normal puede golpear una pelota de tenis con la misma velocidad que un profesional; el truco es darle a la pelota de forma al mismo tiempo fuerte y precisa. Si uno puede colocar el cuerpo en la posición correcta y coordinar el golpe a fin de darle a la pelota en el punto exacto —con la pelota a la altura de la cintura y situada ligeramente delante de uno, con el punto de apoyo del cuerpo pasando de la pierna trasera a la delantera en el momento de hacer contacto con la pelota—, entonces uno puede al mismo tiempo hacer polvo la pelota y dirigirla. Y como «el punto exacto» es cuestión de milímetros y microsegundos, es crucial tener cierto tipo de visión.[135] La visión de Agassi es literalmente una entre un billón, y le permite golpear con el máximo de fuerza todas sus pelotas. Joyce, que tiene una coordinación soberbia mano-ojo, aun formando parte del 1% superior de todos los atletas (le han hecho pruebas exhaustivas), sigue teniendo que restarles cierto grado de potencia a la mayoría de sus pelotas si quiere dirigirlas bien.

Sostengo que el tenis es el deporte más bello que hay[136] y también el más exigente. Requiere control sobre el cuerpo, coordinación mano-ojo, rapidez,

velocidad frenética, resistencia, y esa extraña mezcla de cautela y abandono que llamamos valor. También requiere cacumen. Un solo lanzamiento de un intercambio dado en un partido de alto nivel es una pesadilla de variables mecánicas. Dada una red de casi un metro de altura (en el centro) y dos jugadores en una posición fija (carente de realismo), la eficacia de un lanzamiento dado depende de su ángulo, profundidad, velocidad y efecto. Cada uno de estos condicionantes a su vez está determinado por otras variables. Por ejemplo, la profundidad de un lanzamiento está determinada por la altura con la que la pelota pasa por encima de la red combinada con la posición corporal del jugador, su forma de coger la raqueta, el grado en que dirige la raqueta hacia atrás para tomar impulso, el ángulo de la faceta de la raqueta y las coordenadas tridimensionales en que se mueve la faceta de la raqueta durante el intervalo en que la pelota toca el cordaje. El árbol de variables y determinantes sigue ramificándose, y crece más todavía cuando entran en la ecuación las posiciones y preferencias del oponente y las características balísticas de la pelota que este envía.[137] Todavía no ha habido ningún ordenador capaz de calcular la expansión de variables para un solo intercambio de pelotas: acabaría echando humo. La clase de pensamiento necesario solamente la puede llevar a cabo una entidad viva e intensamente consciente, y solamente la puede llevar a cabo de forma *in*consciente, es decir, combinando el talento con la repetición en tal medida que las variables sean combinadas y controladas sin pensamiento consciente. En otras palabras, el tenis de alto nivel es una especie de arte.

Si ustedes han jugado aunque sea un poco al tenis, probablemente crean que tienen idea de lo difícil que es jugar bien. Yo sostengo que ustedes no tienen ni la menor idea. Sé que yo no la tenía. Y la televisión no permite apreciar realmente lo que saben hacer los jugadores de nivel verdaderamente alto: lo fuerte que le dan a la pelota y con qué control, imaginación táctica y habilidad lo hacen. Llegué a ver entrenar bastantes veces a Michael Joyce, muy de cerca, separados por dos metros y una valla de tela metálica. Se trata de un hombre que, corriendo al máximo, puede golpear con fuerza una pelota de tenis en movimiento y enviarla a un área de treinta centímetros cuadrados situada a doscientos metros de distancia y separada por una red de un metro de alto. Puede hacer esto más del 90% del tiempo. Y se trata del septuagésimo noveno jugador del mundo, obligado a jugar los clasificatorios de Montreal.

No es solamente la habilidad atlética lo que hace interesante el nivel profesional. Es también lo que este nivel requiere: lo que le ha hecho falta al jugador número 100 del mundo para llegar hasta allí, lo que le hace falta para permanecer, lo que le haría falta para subir más todavía enfrentándose a otros hombres que han pagado el mismo

precio que él.

El epigrama de Bismarck sobre la diplomacia y la salchicha también se aplica a la visión que tenemos los americanos de los atletas profesionales. Reverenciamos la excelencia atlética y el éxito en la competición. Y dedicamos más que atención; votamos con nuestras carteras. Gastamos grandes sumas por ver a un atleta realmente grande; lo recompensamos con la celebridad y la adulación y llegamos a comprarnos los productos y servicios que él promociona.

Pero preferimos no aceptar la clase de sacrificios que el atleta a nivel profesional ha hecho para volverse tan bueno en una actividad específica. Esos sacrificios nos parecen bien de boquilla: invocamos tópicos apasionados acerca del heroísmo solitario de los atletas olímpicos, del dolor y la analgesia del fútbol americano, del levantarse temprano, las horas de entrenamiento, las dietas restringidas, las privaciones, el celibato antes del combate, etcétera. Pero los verdaderos elementos del sacrificio nos repelen cuando los vemos: genios del baloncesto que no saben leer, corredores que se dopan, defensas de fútbol americano que se inyectan hormonas bovinas hasta desmayarse o explotar. Preferimos no tener en cuenta los comentarios asombrosamente banales y primitivos que hacen los atletas en las entrevistas posteriores a los torneos, ni imaginar qué clase de empobrecimiento de la vida mental permite a la gente pensar de esa forma simplista en que los grandes atletas parecen pensar. Fíjense en la forma en que los «perfiles íntimos y personales» de los atletas profesionales parecen esforzarse en buscar pruebas de una vida humana articulada: intereses y actividades externas, humanitarismo, valores más allá del deporte. Fingimos no ver algo que es obvio: que la mayoría de esos esfuerzos son una farsa. Son una farsa porque la realidad del deporte de alta competición actual requiere una entrega temprana y total a una sola meta. Una concentración casi ascética.[138] Subsumir casi todos los otros rasgos de la vida humana al único talento y la única meta elegidos. Aceptar vivir en un mundo que, como un mundo infantil, es muy pequeño y solemne.

En ninguna parte se juegan dos partidos individuales profesionales el mismo día, salvo en los clasificatorios.[139] La segunda ronda clasificatoria de Michael Joyce se celebra a las 19:30 del sábado. Juega contra un austríaco llamado Julian Knowle, un tipo alto y cadavérico con orejas puntiagudas a lo Kafka. Knowle usa las dos manos por ambos lados[140] y tira la raqueta cuando se pone furioso. El partido tiene lugar en la Gran Pista del Stade Jarry, que casi parece más un teatro que una pista de deportes porque solamente tiene asientos y tribunas descubiertas en la parte este. Pero la Gran Pista también es más íntima: los palcos empiezan a pocos metros de la superficie de la pista y uno está lo bastante cerca como para ver un quiste sebáceo en la mejilla de

Joyce o el ábaco de sudor en la frente de *Herr* Knowle. Por la noche aquí no hace tanto calor, pero hay humedad, y las luces de alta potencia tienen alrededor esas curiosas aureolas de arco iris de difracción, además de las órbitas de bichos. La Gran Pista puede albergar tal vez a mil quinientas personas, aunque esta noche aquí hay exactamente cuatro seres humanos mientras Michael Joyce se come con patatas a Julian Knowle, que estará esta noche a la 1:30 en el aeropuerto de Montreal para subirse al avión que lo ha de llevar a un torneo de tierra batida de alguna liguilla menor en Poznan, Polonia.

Durante el partido de esta tarde Joyce llevaba una camiseta Fila blanca con las mangas de colores distintos. En una de las mangas lleva cosido un parche que dice POWERBAR; a Joyce le pagan mil dólares cada vez que juega con ese parche. Además, esta tarde, lleva gorra: bajo el sol vespertino, casi todos los jugadores de los clasificatorios llevan gorra. Para el partido de esta noche Joyce lleva una camiseta Fila de raya fina modelo Jim Courier con una manga roja y otra azul. Lleva una badana roja en la cabeza y cuando empieza a sudar por culpa de la humedad la cara se le pone del mismo color que la badana. Es difícil que esto no resulte simpático. Julian Knowle tiene una camiseta pastel de diseño abstracto y marca irreconocible. Tiene el pelo de punta muy largo, casi tan largo como Beavis, y no se le despeina ni pierde su integridad engominada por culpa del sudor.[141] La camiseta de Knowle también tiene las mangas de colores distintos. Esto parece ser una moda constante de este año entre los jugadores de clasificatorios: la asimetría en el color de las mangas.

El partido entre Joyce y Knowle dura poco más de una hora. Esto incluye los retrasos que causa Knowle cuando tira la raqueta y tiene que ir a buscarla o cuando se pone a caminar en círculos murmurando para sus adentros en algún dialecto del alto alemán. Las rabietas de Knowle me parecen un poco artificiosas e insinceras, ya que nunca pierde un punto por haber hecho nada particularmente mal. He aquí un punto típico de este partido: están 1-4 y 15-30 en el sexto juego. Knowle lanza un servicio cortado a 175 kilómetros por hora a la derecha de Joyce; Joyce devuelve con un drive cruzado muy recto y penetrante, de forma que Knowle tiene que esforzarse y correr para ejecutar su drive, algo que no resulta muy sencillo cuando el drive se tiene que ejecutar a dos manos. Knowle llega al drive y lleva a cabo un golpe completamente respetable, con efecto y únicamente un poco corto, a un metro de la línea de saque, después del cual cambia de dirección y empieza a correr al medio de la línea de fondo para prepararse para el golpe siguiente. Joyce, como dicta el procedimiento estándar, se ha acercado a la pelota ligeramente corta y le da en pleno ascenso, después del rebote, enviando una pelota de revés todavía más recta y fuerte al mismo sitio exactamente donde envió la anterior, al punto del que Knowle se está alejando a toda prisa. Ahora Knowle se ve obligado a cambiar de dirección y regresar a donde estaba.[142] Lo hace y le da a la pelota, pero muy débilmente, y envía una pelotita USDA

Prime sin fuerza que Joyce, que ahora está cerca de la red, no tiene problemas para interceptar y obtener un punto. Las cuatro personas aplauden, la raqueta de Knowle sale despedida hacia la lona de color sangriento, y Joyce camina con cara inexpresiva al lado derecho para recibir de nuevo cuando a Knowle le parezca bien ir a servir. Knowle tiene un poco más de fuerza de lanzamiento que Brakus: sus golpes son formidables, tal vez incluso letales si tiene suficiente tiempo para llegar a la pelota y colocarse. Joyce se limita a negarle ese tiempo. Joyce admitirá más tarde que no se estaba esforzando mucho en este partido y que no le hacía falta. Marca pocos puntos espectaculares pero también comete muy pocos errores no forzados y sus golpes están pensados para obligar al ligeramente patoso Knowle a moverse demasiado, negarle el tiempo y la tranquilidad para organizar su juego. Knowle no puede resolver ni contrarrestar esa estrategia: no tiene herramientas para hacerlo. Esta tal vez sea una de las razones por las que Joyce no se siente afrentado por tener que jugar los clasificatorios de Montreal: salvo en caso de lesión o disfunción neurológica, no va a perder ante alguien como el austríaco Julian Knowle; Joyce está simplemente en una cota distinta respecto a esa masa de jugadores del clasificatorio.

La idea de que puede haber niveles muy distintos de tenis de competición —niveles tan distintos que en esencia se está jugando a deportes distintos— les puede parecer extraña o hiperbólica. Yo he jugado lo bastante al tenis probablemente como para saber que es cierta. He jugado contra hombres que estaban en una cota distinta y superior a la mía, y he comprendido en el nivel más profundo y humillante la imposibilidad de vencerlos, de «resolver su juego». Técnicamente se puede considerar a Knowle un profesional, pero está jugando un nivel fundamentalmente distinto de tenis del que juega Michael Joyce, un nivel constreñido por limitaciones que Joyce no tiene. Yo siento que podría meterme en una pista con Julian Knowle. Me ganaría, a lo mejor me daría una paliza, pero no me parecería absurdo ocupar el mismo rectángulo de 23,40 por 8,10 metros que él. Pero la idea de jugar contra Joyce —o incluso de intercambiar unas pelotas con él, que era una de las ideas que me rondaban durante el vuelo a Montreal, de tontear con un joven profesional americano de moda— ahora se me revela absurda y en cierta forma obscena, y durante el partido de esta noche decido no contarle siquiera a Joyce[143] que yo jugaba al tenis de competición, que jugaba en serio y (al menos eso creía) bastante bien. Esto me entristece.

El domingo, el segundo día de los clasificatorios, casi queda anulado por la lluvia. No para de llover a rachas todo el día. El árbitro, desde su silla alta en un lado de la pista, decide cuándo la lluvia cae lo bastante fuerte como para suspender el partido. Un partido de segunda ronda entre los jugadores con los puestos 219 y 345 del ranking es

suspendido cuatro veces y hace falta casi todo el día para completarlo. Lo que sucede cuando llueve recuerda al béisbol. A los jugadores los llevan en tropel a la Carpa de los Jugadores pero no los dejan marcharse porque podría dejar de llover en cualquier momento; tienen que quedarse ahí sentados, listos para el partido. Los espectadores (hay algunos más el segundo día) se quedan donde están, pero en todas las tribunas aparecen las pequeñas cúspides parecidas a setas de los paraguas. Los reporteros locales de Quebec que están en la Tribuna de Prensa maldicen en francés, sacan periódicos o videojuegos de bolsillo o empiezan a contarse largas historias sobre aventuras sexuales que mi francés alcanza para considerar tediosas.

Cuando para de llover y se queda así durante el tiempo suficiente como para que el árbitro levante el pulgar, se produce un repentino revoloteo de actividad penitenciaria en la Pista Central, una especie de simulacro de incendio a cargo de los recogepelotas y los jueces de línea. Maquinaria extraña y de aspecto caro aparece de la nada y es desplegada: enormes máquinas de aire comprimido parecidas a cortadoras de césped con pasajero, que aporrean los charcos y hacen saltar el agua por los aires; luego un pelotón de escobillas pasa por cada centímetro de la superficie; luego secadoras individuales —parecidas a máquinas aspersoras de hojas, con una correa para el hombro y un cañón para llevar en la mano— se aplican a los lugares persistentemente mojados que siempre acosan una pista secándose.

Este artículo trata de Michael Joyce y de las realidades no televisadas del Circuito tenístico, no de mí. Pero como gran parte de mi experiencia con el Open de Canadá y sus jugadores me puso muy triste, tal vez valga la pena dedicar un poco de tiempo a contar cuál es mi posición personal con relación a estos jugadores. Cuando era joven yo era tenista de competición y viajaba a torneos por todo el Medio Oeste. La mayoría de mis mejores amigos también eran tenistas. El tenis y nuestra competencia tenística tenían para nosotros una importancia tremenda; un jugador juvenil de alto nivel dedica gran parte de su libertad y de su tiempo a desarrollar su juego,[144] y este puede convertirse con gran facilidad en una gran parte de su identidad y su autoestima. Los otros catorce valores de catorce años del Medio Oeste y yo sabíamos que nuestro espacio estaba limitado. Sabíamos que había un nivel nacional de juego y que en ese nivel ya existían valores y campeones. Pero los niveles y las cotas más allá de nosotros nos parecían abstractos, casi irreales: aquellos de nosotros que éramos los valores de nuestra región no podíamos imaginar que había jugadores de nuestra edad que jugaban mucho mejor que nosotros.

El mundo de un niño es muy pequeño. Si yo hubiera sido un poco mejor, un verdadero campeón regional, me habría clasificado para los torneos nacionales y habría llegado a ver que había chicos de catorce años en Estados Unidos que jugaban

al tenis a un nivel desconocido para mí.

Mi propio juego era una variante particular del estilo defensivo clásico, una estrategia que Martin Amis describe como «devolución cobarde». No le daba muy fuerte a la pelota pero casi nunca cometía errores no forzados, era rápido y mi método general consistía en seguir devolviendo pelotas al oponente hasta que este metiera la pata o cometiera un error no forzado o me dejara una pelota corta o fácil que incluso yo pudiera convertir en un tanto. No parece una forma muy elegante ni muy interesante de jugar, ahora que la veo de forma retrospectiva, pero a mí me resultaba interesante, y se sorprenderían de lo efectiva que resultaba (por lo menos al nivel en el que yo estaba compitiendo). A los doce años, un buen jugador de competición todavía falla después de cuatro o cinco pelotas (sobre todo porque pierde la paciencia o se vuelve demasiado ambicioso). A los dieciséis, un buen jugador aguanta la pelota durante siete u ocho golpes antes de fallar. A nivel universitario (al menos en la División III), los oponentes eran más fuertes que los juveniles pero no mucho más competentes, y si yo conseguía mantener el intercambio hasta los siete u ocho golpes, normalmente podía obtener un punto por error del oponente.[145]

Sigo jugando —no en competiciones, pero en serio— y tengo que confesar que en alguna parte del fondo de mi conciencia me sigo considerando un tenista extremadamente bueno y difícil de derrotar. Antes de venir a Montreal había visto tenis profesional solamente por televisión, lo cual, como ya he dicho, no da al espectador una visión muy precisa de lo buenos que son los profesionales. También confieso que llegué a Montreal con cierta expectativa vaga e inconsciente de que estos profesionales —al menos los desconocidos, los que no son estrellas— no serían *mucho* mejores que yo. No estoy diciendo que estuviera loco: estaba dispuesto a admitir que la edad, una lesión bastante grave de tobillo en 1991 que no me molesté en corregir quirúrgicamente y mi afición a la nicotina (y a cosas peores) significaban que yo no podía competir físicamente con un profesional joven y sano. Pero veía en la tele (mientras comía basura y fumaba) a profesionales mandándose pelotas entre sí que no parecían moverse sustancialmente más deprisa que las pelotas que yo lanzo. En otras palabras, llegué a mi primer torneo profesional con el patético orgullo ilusorio que nace de la ignorancia. Y he visto los clasificatorios —ni siquiera la fase final, fíjense, solamente la competición entre sesenta y cuatro jugadores con posiciones bajas en el ranking por las ocho plazas para los jugadores de clasificatorios del Open de Canadá— con una mezcla de sobrecogimiento y sorpresa triste. Me educaron con severidad. No juego y nunca he jugado al mismo deporte que estos profesionales de bajo nivel.

El juego cobarde que pasé gran parte de mi juventud perfeccionando no funcionaría contra estos tipos. Para empezar, los profesionales simplemente no cometen errores no forzados, o en cualquier caso los cometen tan raras veces que de

ninguna forma van a cometer los cuatro errores no forzados en los siete puntos que me hacen falta para ganar un juego. Además, interceptarán cualquier golpe que no lleve una velocidad y una profundidad increíbles y —en la fracción de segundo necesaria para colocar un golpe— lo convertirán en un punto a su favor. Asimismo, sus pelotas tienen una profundidad y una velocidad tan feroces que de ninguna forma sería capaz de devolver más de un par. Yo no podría ni siquiera *existir* en la misma pista que estos jugadores desconocidos y angustiados. Ni tampoco ustedes. Y no es cuestión simplemente de talento o práctica. Hay algo más.

El lunes empieza la fase final y las instalaciones están abarrotadas. La mayoría de los jugadores de los clasificatorios están sobrevolando en avión algún océano en estos momentos.

Ir a un torneo importante de la ATP es como un cruce entre ir a un partido de una de las ligas superiores de béisbol e ir a la feria. Se puede comprar un Pase General y deambular de partido en partido, probando el menú. También se pueden comprar entradas específicas para partidos con nombres importantes de la Pista Central y la Gran Pista. En las primeras rondas, estos partidos importantes suelen enfrentar a los sembrados y figuras locales —Agassi, Sampras, Chang— contra jugadores del montón, como Jacob Hlasek.[146]

Ser un espectador de tenis es distinto a estar en un partido de béisbol. Resulten o no los ruidos y movimientos del público más molestos para un jugador que se está preparando para servir que para alguien que va a lanzar un tiro libre, los jugadores y los torneos se comportan como si lo fueran, y se supone que el juego tiene que disputarse en lo más parecido a un silencio fúnebre que sea posible.[147] Si se tiene asiento para un partido en la Pista Central uno solamente se puede marchar y volver durante la pausa que hay cada dos juegos, cuando los jugadores se sientan un momento debajo de las sombrillas rojas. Los conserjes bloquean con cordones las salidas durante el juego, y una multitud de espectadores cargados de refrescos y chucherías se agolpa al otro lado de los cordones en las rampas inclinadas que bajan a las entrañas de la Pista Central, esperando para volver a entrar.

El Stade Jarry tiene el mismo esplendor decadente que caracteriza gran parte de Montreal. La estructura de estadio con tribuna de estas pistas solía albergar las exposiciones antes de que se construyera el Estadio Olímpico de Montreal, y está sucia y vieja y cruje de forma alarmante cuando la multitud entra o sale. El «Salón para Jugadores», que en la mayoría de los torneos es una sala de temperatura controlada con asientos mullidos, videojuegos y múltiples cubículos para masajes, en el Stade Jarry no es más que una gran carpa con particiones de lona alrededor de la sala de las taquillas, sin videojuegos, con una sola tele y sin aire acondicionado. Los

aparcamientos son inadecuados y están llenos de garranchuelo, y los accesos entre las pistas y las instalaciones están sucios, o bien han sido recubiertos de una especie de asfalto que se ha estropeado y ha vuelto a la suciedad original. Todo el complejo tiene que ser derribado cuando se termine este Open del 95 para que Tennis Canada[148] y un montón de empresas cuyos nombres figuran en las banderitas prostibularias construyan un nuevo complejo tenístico tipo Flushing Meadow.

El Parc du Jarry que rodea la sede del torneo, por otro lado, es un lugar exquisito. Desde la hilera superior de asientos de la Pista Central se puede contemplar el paisaje a la luz del sol y ver una extensión de hierba, una piscina pública y un estanque con aves majestuosas. Al norte, a lo lejos, se ve la cúpula verdegris de una gran iglesia; al oeste, el horizonte parecido a un electrocardiograma del centro de Montreal.

Pero también se puede deambular entre partidos, quedarse mirando las pistas de entrenamiento, ponerse en las colas de los lavabos, o darse de codazos con chavales y cazadores de autógrafos frente a la Carpa de los Jugadores. Y se puede comprar. Hay una caseta frente a una de las entradas de la Pista Central que solamente vende agua Evian. Hay cacahuetes y dulces de caramelo que uno puede comprar por gramos y comérselos aquí o bien comprarlos a kilos y llevárselos a casa.[149] Todas las instalaciones del Stade Jarry tienen un olor estándar a comida frita característico del turismo estival: patatas fritas en envases de cartón, nachos y unas cosas fritas pequeñas en forma de espirales servidas en bandejitas de papel que no me atrevo a examinar de cerca. Hay dos casetas de Richard D's Bars, una especie de versión quebequesa de las Dove Bars (no tan buenas pero bastante buenas). Solamente hay dos lavabos de hombres abiertos al público,[150] y las colas para ambos siempre parecen el flujo de clientes de una sucursal bancaria del tamaño medio. Está también el Rado ® Smash Booth, donde por tres dólares canadienses uno puede entrar en una jaula con una raqueta muy sobada, lanzar un servicio en dirección a una red de aspecto deshilachado y hacer que la velocidad de tu servicio aparezca en una pantalla enorme de cristal líquido encima de la jaula. La mayoría de la gente que usa el Rado ® Smash Booth son hombres, cuyas novias los observan diligentemente mientras ellos entran en la jaula con la misma expresión facial testosterónica que los hombres que prueban puntería o hacen proezas con un mazo en las ferias: luego los americanos suelen quedarse satisfechos y excitados por la velocidad de su servicio que aparece en la pantalla hasta que se dan cuenta de que la lectura está en kilómetros y no en millas por hora. Hay perritos calientes, hamburguesas y el chisporroteo ambiental de ambas cosas cerca de la entrada de la Gran Pista. Al este de la Gran Pista y del segundo lavabo de hombres hay una especie de cafetería bajo una carpa grande con terraza y mesas dispuestas sobre un suelo de Astroturf colocado sobre unos tablones realmente endebles, de forma que cada vez que pasa alguien al lado tu mesa tiembla y se te cae la botella de Evian. El lunes aparecen muchas chicas

canadienses con pantalones muy cortos y muchos canadienses con camisetas para marcar músculo que lo miran a uno mal si uno reacciona con sus novias tal y como los pantalones cortos de las novias parecen diseñados para hacer reaccionar a cualquiera con un sistema endocrino en buen estado.

Hay ancianos que se pasan el día entero sentados sin hacer nada en los bancos rojos del parque del Stade Jarry.

En todas las puertas y entradas importantes de las instalaciones del Stade Jarry hay auxiliares, jóvenes quebequeses pagados por el torneo —no está claro si se encargan de la seguridad o de qué— que se pasan el día sentados con walkie-talkies, viseras negras y rojas de Du Maurier y las mismas expresiones catatónicamente aburridas que tienen los auxiliares en todas partes.

Hay cuatro casetas distintas que venden refrescos americanos de los de siempre, les gustará saberlo, pero los rótulos los anuncian literalmente como «Bebidas con gas», algo que tal vez explique por qué la mayoría de los espectadores del Open de Canadá han optado por el agua Evian en lugar de los refrescos.

Uno también puede quedarse delante de la Carpa de Cordaje del Open de Canadá y mirar cómo el Cordador Oficial del Circuito de la ATP trabaja con un montón de raquetas, usando alicates, cizallas y algo que parece una combinación de yunque de herrero y silla de dentista. O uno puede unirse al batallón de niños que hay frente a la Carpa de los Jugadores intentando que los jugadores que entran o salen les firmen sus Cartas para Coleccionar Oficiales de los Jugadores de la ATP,[151] o puede estar a punto de presenciar tumultos cuando el jugador que pasa resulta ser Sampras, Courier o Agassi, o puede ser empujado sin contemplaciones por un guardaespaldas con gafas de sol aerodinámicas cuando Brooke Shields pasa demasiado cerca también con gafas aerodinámicas y gorro.

Si a uno le apetece un tipo de consumo más duro, puede pasear al este del complejo de la Pista Central por la Promenade du Sportif, una especie de avenida comercial de tiendas de lona que venden cualquier producto remotamente asociado al Open de Canadá: Prince, Wilson, Nike, Head, bebidas energéticas/vitamínicas Boost® (hay muestras gratuitas), Swatch, barras de avena Nature Valley,[152] Sony y DecoTurf Inc.

Y en este torneo se pueden (los lectores americanos se pueden saltar esta parte) *comprar* cigarrillos de la marca Du Maurier —por cartones o en europaquetes anchos y planos— en una caseta roja y negra especial frente a la entrada principal de la Pista Central.[153] La gente de Quebec fuma —mucho— y esta caseta hace un buen negocio. No hay área de no fumadores en el Stade Jarry, y en los partidos hay tantos espectadores fumando sin parar cigarrillos Du Maurier que a veces una ligera brisa transporta la nube de humo que exhala la multitud en dirección a la pista, transformando a los jugadores en siluetas de color nácar durante un instante antes de

que la nube se eleve. Y, a decir verdad, los periodistas acreditados ni siquiera tienen que comprar los Du Maurier. Los empleados de la Tribuna de Prensa reparten paquetes gratis a los periodistas aunque sin anunciarlo ni darle mucho bombo.

Son los pequeños detalles como fumar en público lo que te recuerda que Canadá no es el hogar. O, por ejemplo, los anuncios francófonos, y la falta que muestran esos mismos anuncios de cualquier pretensión de sutileza o timidez: en algún sitio entre la Radisson des Gouverneurs y el Stade Jarry hay un letrero enorme que anuncia alguna clase de helado quebequés. Es una foto enorme de un cono de helado colocado en un ángulo fálico de cuarenta y cinco grados, protuberante, con la bola de helado descaradamente parecida a un glande, y debajo se lee la frase «Donnez-moi ta bouche».[154] El eslogan de la marca, al pie de la imagen, dice que es «La glace du lait plus lechée». Una de las cosas agradables que hacen Michael Joyce y su entrenador es dejarme subir con ellos a menudo en su coche de la organización[155] para ir del hotel al Stade Jarry, y así poder curiosear, empaparme de la atmósfera, etcétera. Pasamos frente a ese letrero varias veces al día. Por fin en una ocasión señalo el reluciente anuncio fálico y le pregunto a Joyce si el anuncio le parece un poco fuerte, explícito, carente de sutileza. Joyce levanta la vista hacia el letrero —tal vez por primera vez, ya que cuando va en coche suele mirar hacia delante como la gente cuando va al trabajo, tal vez construyendo la concentración previa al partido o saliendo gradualmente de la misma—, se gira hacia mí y me dice con total sencillez que él ha probado esa marca concreta de helado canadiense y no le parece tan bueno.

Además, por supuesto, en cuanto empieza la fase final, uno empieza a ver en carne y hueso a jugadores de tenis a los que solamente estaba acostumbrado a ver como tramas de píxels. Uno de los platos fuertes de la segunda ronda de la fase final el martes es ver a Agassi jugar contra Malivai Washington. Washington, el americano negro con mayor éxito en el Circuito desde Ashe, no ha sido sembrado en el Open de Canadá pero ocupa el undécimo puesto del mundo, y es peligroso, y como yo odio apasionadamente a Agassi el partido me resulta excitante. Agassi tiene un aspecto escuálido y afeminado, y, con la cabeza afeitada, la boina que lleva, las zapatillas negras, los calcetines y la perilla rala, parece que lo acaben de soltar del reformatorio (una imagen que se nota que ha elegido cuidadosamente con ayuda de varios asesores de imagen a sueldo y que ahora cultiva). Washington, que lleva pantalones cortos de color verde oscuro y una camiseta roja con mangas de color verde oscuro, fue votado hace un par de años por la revista *People* como uno de los cincuenta seres humanos más atractivos o algo así; en televisión es ciertamente atractivo pero en persona es abrumador. Desde veinte metros de distancia no parece tanto un ser humano como un esbozo anatómico de Miguel Ángel: la parte superior de su cuerpo tiene esa forma de

V de la gente que levanta pesas con asiduidad, los músculos de sus piernas destacan incluso en reposo, sus bíceps son pequeñas balas de cañón con unas venas de aspecto feroz. Es hermoso pero está condenado, porque la lentitud de la Pista Central hace que para cualquiera salvo para un jugador de red de nivel mundial resulte impracticable abalanzarse sobre la red frente a Agassi, y Washington no es un jugador de red sino agresivo de fondo. Se queda atrás e intercambia golpes con Agassi, y aunque el primer set llega al tie-break, es evidente que el partido es totalmente desigual. Agassi tiene menos masa y velocidad que Washington, pero tiene una visión y coordinación que le dan a sus pelotas una rapidez mucho mayor. Puede quedarse atrás, lanzar golpes nucleares y forzar a Washington hasta hacerle cometer un error fatídico. Hay dos maneras de cometer un error fatídico frente a Agassi: la primera es la forma convencional, enviar la pelota fuera, a la red o algo así; la segunda forma es enviar una pelota a más de medio metro de la línea de fondo, porque cualquier cosa a la que Agassi pueda acercarse corriendo lo va a convertir en un tanto. La expresión facial de Agassi es la expresión ligeramente petulante y autoconsciente de alguien acostumbrado a ser objeto de miradas y que da por sentado que en el preciso momento en que aparece en cualquier sitio todo el mundo estará mirándolo. Resulta increíble verlo jugar en persona, pero su dominio sobre Washington no hace que me caiga mejor; más bien me da miedo, como si estuviera viendo jugar al diablo.

La televisión tiende a hacer que todo el mundo se parezca y resulte atractivo de una forma insulsa, pero en Montreal descubro que muchos profesionales tienen un aspecto curioso o directamente gracioso. Jim Courier, antiguo número uno pero ahora en decadencia y sembrado en décimo lugar,[156] en la tele se parece al muñeco Howdy Doody con gorra, pero aquí resulta ser un mozo muy corpulento: la guía dice que pesa setenta y nueve kilos, pero es mucho más grande que eso, tiene unos músculos enormes y los andares y la expresión de un matón de la mafia. Michael Chang, de veintitrés años y número 5 del mundo, casi parece dos personas cosidas toscamente: un cuerpo superior normal colocado sobre unas piernas gigantescas, musculosas y sin un solo pelo. Tiene la cabeza en forma de champiñón, el pelo negro como la tinta y una expresión de infelicidad profunda e intratable, la cara más triste que he visto fuera de un seminario de escritura creativa.[157] En persona, Pete Sampras es casi todo dientes y cejas y tiene unas piernas y unos antebrazos increíblemente peludos, una abundancia de pelos tal que me permite apostar con bastante confianza que tiene pelo en la espalda y por tanto el universo no lo ha bendecido y agraciado en un 100%. Goran Ivanisevic es grande, está bronceado y es sorprendentemente atractivo —al menos para ser croata; siempre me imagino a los croatas devastados y catéxicos y como personajes de litografías de Munch— salvo por un peinado a lo mod incongruente y totalmente absurdo que le hace parecer el miembro de una banda de tributo a los Beatles. Ivanisevic es quien derrotará a Joyce

en tres sets en la segunda ronda de la fase final. El checo Petr Korda, que llegó a estar entre los diez primeros, también parece hecho de fragmentos discretos: con metro noventa de altura y setenta y dos kilos, tiene el cuerpo de un sabueso erguido y la cara —el parecido es extraño, *imposible*— de un pollo recién salido del cascarón (además de una mirada sin expresión que no refleja ninguna luz y solamente parece «ver» de la forma en que «ven» los ojos de los peces y los pájaros).

Y Wilander está aquí, Mats Wilander, el heredero de Borg, que figuró entre los diez primeros a los dieciocho años, fue número uno a los veinticuatro, ahora tiene treinta e intenta volver después de estar años apartado del Circuito, representando aquí el papel de marinero viejo y astuto, que gana por su inteligencia. El partido más importante entre figuras del martes lo disputan Wilander y Stefan Edberg,[158] que tiene veintiocho años, es el heredero de Wilander[159] y actualmente está casado con Annette Olson, la que fue mujer de Wilander durante sus días de gloria, lo cual le añade un componente deliciosamente personal al partido, que Wilander gana por 6-4 en la tercera ronda. Wilander termina llegando a las semifinales antes de que Agassi lo derrote de la forma más contundente que he visto entre tenistas profesionales, con un marcador de 6-0 y 6-2 y un partido que ni siquiera se acercó a lo que mostraba el marcador.

Más clarificador todavía que ver tenis profesional en directo es verlo con Sam Aparicio, el entrenador de Joyce, que sabe más de tenis que nadie con quien yo haya hablado y no resulta repelente. Ver tenis con él es como ver una película con alguien que sabe mucho de los aspectos técnicos del cine: te ayuda a ver cosas que no puedes ver por ti solo. Resulta, por ejemplo, que hay subniveles geométricos de estrategia en un partido jugado con el estilo agresivo de fondo, todos dictados por las diversas cualidades y puntos flacos de los jugadores. Un jugador agresivo de fondo depende de su capacidad para obtener puntos desde la línea de fondo. Sin embargo, tal como Sam me enseña a ver, Michael Chang casi siempre logra obtener puntos golpeando en ángulo agudo, desde una esquina. Un jugador «de dentro afuera» como Jim Courier, por otro lado, solamente obtiene puntos en ángulo obtuso, desde el centro hacia fuera. Por esa razón los jugadores astutos y bien entrenados intentan jugar con Chang «hacia el centro» y con Courier «hacia los lados». Una de las cosas que hace que Agassi sea tan bueno es que es capaz de obtener tantos desde cualquier lugar de la pista: no tiene restricciones geométricas. De acuerdo con Sam, Joyce también puede obtener puntos desde cualquier ángulo. Lo que pasa es que no juega tan bien como Agassi, o no juega bien tan a menudo.

Michael Joyce visto de cerca, como por ejemplo cenando o yendo en el coche de la organización, parece más joven y liviano que en la pista. De cerca aparenta la edad que tiene, que para mí es edad de feto. Mide un metro setenta y tres y pesa setenta y dos kilos. Es musculoso pero de forma sutil, sin mucha definición. Le gusta llevar

camisetas viejas y gorras del revés. Los intereses de Michael Joyce fuera del tenis consisten básicamente en películas de alto presupuesto y novelas de género comerciales de las que se leen en los aviones. En otras palabras, en realidad no le interesa nada aparte del tenis. Tiene un grupo de amigos añejo e íntimo en Los Ángeles, pero da la impresión de que la mayoría de sus relaciones personales las ha hecho por medio del tenis. Ha salido con algunas chicas. Es imposible averiguar si es virgen. Resulta asombroso e imposible, pero me da la impresión de que lo es. Sin embargo, tendí a idealizarlo y a distorsionarlo. Lo sé por cómo me hizo sentir su talento en la pista. Su comentario sexual más revelador lo lleva a cabo mientras me intentaba explicar la extraña confianza que le impide quedarse paralizado en un partido delante de una multitud de espectadores o bloquearse en un punto del que depende mucho dinero.[160] Joyce, que normalmente necesita hacer una pausa de tres segundos para pensar antes de responder una pregunta, cree que en parte la confianza es cuestión de temperamento y en parte una función del trabajo duro.

—Si estoy en un bar, y hay una chica realmente guapa, puedo ponerme nervioso. Pero si hay mil chicas preciosas en la tribuna cuando estoy jugando, es otra historia. Entonces no estoy nervioso, cuando juego, porque sé lo que hago. Sé lo que hago ahí fuera.

Tal vez esté bien dejar que estas sean sus últimas palabras citadas.

Termine o no entre los diez primeros y siendo una figura conocida por todos, Michael Joyce seguirá para mí constituyendo una fascinación perdurable y paradójica. Las restricciones de su vida han sido, en mi opinión, grotescas; y en cierta forma el propio Joyce es grotesco. Pero la compresión radical de su yo y de su atención le ha permitido convertirse en practicante trascendente de un arte: algo que pocos llegamos a ser. Le ha permitido visitar y probar partes de su psique que la mayoría de nosotros ni siquiera estamos seguros de tener, manifestar de forma concreta virtudes como el valor, la perseverancia pese al dolor o el cansancio, el saber estar bajo un escrutinio y una presión paralizantes.

En otras palabras, Michael Joyce es un hombre completo (aunque de una forma grotescamente limitada). Pero quiere más. No estar más completo; él no piensa en términos de virtud o de trascendencia. Quiere ser el mejor, que su nombre se conozca, sostener trofeos profesionales sobre la cabeza mientras se gira con paciencia en todas direcciones para los periodistas. Es americano y quiere ganar. Quiere eso y pagará para conseguirlo —pagará solamente por intentarlo, por dejar que ese intento lo defina— y pagará con la alegría sin resquemor de un hombre para quien la cuestión del libre albedrío hace tiempo que se volvió irrelevante. Para Joyce, a los veintidós años, ya es demasiado tarde para otra cosa: ha invertido demasiado, está demasiado metido. Creo que es al mismo tiempo afortunado y desafortunado. El diría que es feliz y lo diría con sinceridad. Le deseo suerte.

1995

Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer

1

Es sábado, 18 de marzo, y estoy sentado en la cafetería abarrotada del aeropuerto Fort Lauderdale, matando las cuatro horas que separan el momento de bajar del crucero de la salida de mi vuelo a Chicago, intentando componer una especie de *collage* sensorial hipnótico de todo lo que he visto y oído y hecho como resultado del encargo periodístico que acabo de terminar.

He visto playas de sacarosa y aguas de un azul muy brillante. He visto un traje informal completamente rojo con las solapas evasé He notado el olor de la loción de bronceado extendida sobre diez mil kilos de carne caliente. Me han llamado «colega» en tres países distintos. He visto a quinientos americanos pijos bailar el Electric Slide. He visto atardeceres que parecían manipulados por ordenador y una luna tropical que parecía más una especie de limón obscenamente grande y suspendido que la vieja luna de piedra de Estados Unidos a la que estoy acostumbrado.

He bailado (muy brevemente) la conga.

Tengo que admitir que me siento como si en este encargo hubiera estado en funcionamiento una especie de principio de Peter. Cierta revista chic de la Costa Este aprobó el resultado de enviarme el año pasado a una simple feria estatal para escribir una especie de ensayo errático. De forma que ahora me encargan esta especie de fruta tropical exactamente con la misma falta de orientación o pautas. Pero esta vez noto una presión nueva: los gastos totales de la feria estatal fueron veintisiete dólares dejando de lado los juegos de azar. Esta vez el *Harper's* ha apoquinado tres mil dólares antes de ver la sucinta descripción sensorial número uno. No paran de decirme —por teléfono, de barco a tierra, con mucha paciencia— que no me preocupe. Creo que la gente de la revista son un poco falsos. Dicen que lo único que quieren es una especie de gigantesca postal basada en mi experiencia: ve, sumérgete en el estilo de vida caribeño, vuelve y cuenta lo que has visto.

He visto montones de barcos blancos e inmensos. He visto bancos de pececitos con las aletas brillantes. He visto a un chico de trece años con tupé. (A los pececitos brillantes les gustaba aglomerarse entre nuestro casco y el cemento del muelle donde atracábamos). He visto la costa norte de Jamaica. He visto y olido a los ciento

cuarenta y cinco gatos de la Residencia Ernest Hemingway de Cayo Hueso, Florida. Ahora conozco la diferencia entre el bingo normal y el Prize-O, y lo que quiere decir que el bote de un bingo «nieve». He visto videocámaras que casi necesitaban una plataforma móvil; he visto maletas fluorescentes, gafas de sol fluorescentes, quevedos fluorescentes y más de veinte marcas distintas de chanclas de goma. He oído timbales, he comido buñuelos de caracola y he visto a una mujer con un vestido de lamé vomitando a distancia dentro de un ascensor de cristal. He señalado rítmicamente al techo al compás dos por cuatro de la misma música disco con la que en 1977 odiaba señalar al techo.

He aprendido que hay diferentes intensidades del azul más allá del azul *muy, pero que muy* intenso. He comido más comida y más elegante que en toda mi vida, y la he comido durante una semana en la que también he aprendido la diferencia entre «bambolearse» por culpa de la marejada y «dar cabezadas» por culpa de la marejada. He oído a un cómico profesional decirle a la gente sin ninguna clase de ironía: «Pero en serio». He visto trajes de chaqueta y pantalón de color fucsia, cazadoras de color rojo menstrual, anoraks de color marrón y púrpura y zapatillas deportivas blancas sin calcetines. He visto corredoras profesionales de blackjack tan encantadoras que te dan ganas de ir corriendo a su mesa y gastarte hasta el último centavo jugando al blackjack. He oído a americanos adultos y boyantes preguntar en el mostrador de Atención al Pasajero si hay que mojarse para bucear, si el tiro al plato tiene lugar al aire libre, si la tripulación duerme a bordo y a qué hora es el Buffet de Medianoche. Ahora conozco la diferencia combinatoria entre un Slippery Nipple y un Fuzzy Navel. Sé qué es un Coco Loco. En una semana he sido objeto de mil quinientas sonrisas profesionales. Me he quemado y he mudado la piel dos veces. He tirado al plato en el mar. ¿Es esto suficiente? En aquellos momentos no parecía suficiente. He sentido todo el peso del cielo subtropical como si fuera una manta. He saltado una docena de veces al oír el ruido tremendo, parecido a una flatulencia de los dioses, de la sirena de un crucero. He asimilado los rudimentos del mah-jong, he visto parte de un torneo de dos días de bridge contrato, he aprendido a ponerme un chaleco salvavidas encima del esmoquin y he perdido al ajedrez con una niña de nueve años.

(En realidad lo que hice fue *practicar el tiro al plato* en el mar).

He regateado por baratijas con niños desnutridos. Ahora conozco todas las razones y excusas imaginables para que alguien se gaste tres mil dólares en un crucero por el Caribe. Me he mordido el labio y he rechazado hierba jamaicana de un jamaicano de verdad.

En una ocasión, desde la barandilla de la cubierta superior, bastante abajo y lejos a la derecha del casco, vi algo que me pareció la aleta característica de un pez martillo, confundido por la estela niagariana de la turbina de estribor.

He oído —y no puedo describirla— música reggae de ascensor. He aprendido lo

que es tenerle miedo a tu propio lavabo. Me he acostumbrado al movimiento del barco y ahora me gustaría desacostumbrarme. He probado el caviar y he estado de acuerdo con el niño sentado a mi lado en que es *apestoso*.

Ahora entiendo el término «Libre de impuestos».

Ahora conozco la velocidad máxima de un crucero en nudos.[161] He probado los caracoles, el pato, la tarta de merengue, el salmón con hinojo, un pelícano de mazapán y una tortilla hecha con lo que supuestamente eran restos fósiles de trufa etrusca. He oído a gente en hamacas decir con total sinceridad que lo peor no es el calor, sino la humedad. Me han cuidado de forma absoluta, profesional y tal como me habían prometido de antemano. Con humor sombrío he visto y he registrado todas las modalidades de eritema, queratinosis, lesiones premelanómicas, manchas de la vejez, eccemas, verrugas, quistes papulares, panzas, celulitis femoral, varices, postizos de colágeno y silicona, tintes baratos, trasplantes capilares fallidos. Es decir, he visto casi desnuda a un montón de gente a quien habría preferido no ver en ningún estado parecido a la desnudez. Me he sentido tan deprimido como no me sentía desde la pubertad y he llenado tres cuadernos Mead intentando averiguar si era por culpa de los Demás o Mía. He forjado y alimentado una enemistad posiblemente eterna con el Gerente del Hotel del Barco —que se llama señor Dermatis, pero que ahora y para lo sucesivo bautizo como señor Dermatitis—,[162] un respeto casi reverencial por mi camarero y un amor tórrido hacia la encargada de mantenimiento de mi sección del pasillo de babor de la cubierta 10, Petra, la de los granos y las cejas pobladas, que siempre llevaba ropa blanca de enfermera almidonada y susurrante y olía al aroma de cedro del desinfectante noruego con que limpiaba los lavabos, y que limpiaba mi camarote con un centímetro de su contenido al menos diez veces diarias pero nunca la pillaba en el *acto* de limpiar: una figura de encanto mágico y pertinaz, merecedora de una postal por sí misma.

2

Más específicamente: del 11 al 18 de marzo de 1995, de forma voluntaria y retribuida, me embarqué en un crucero de siete noches por el Caribe (7NC) a bordo del *Zenith*,[163] un barco de 47.255 toneladas propiedad de Cruceros Celebrity Inc., una de las más de veinte líneas de cruceros que operan saliendo del sur de Florida.[164] El barco y las instalaciones eran, por lo que ahora he aprendido de esa industria, absolutamente de primera clase, las excursiones a tierra y las actividades a bordo del barco estaban organizadas hasta el más pequeño detalle para lograr un entretenimiento máximo. El barco estaba tan limpio y blanco que parecía que lo

hubieran hervido. El color azul de las Antillas occidentales varía entre el azul de manta infantil y el azul fluorescente; lo mismo que el cielo. Las temperaturas eran uterinas. El sol parecía establecido de antemano para nuestra comodidad. La proporción tripulación-pasajeros era de 1,2 a 2. Era un Crucero de Lujo.

Con unas pocas variaciones para ajustarse al precio, los cruceros de lujo 7NC son básicamente genéricos. Todas las Megalíneas ofrecen básicamente el mismo producto. Este producto no es un servicio ni una serie de servicios. Ni siquiera es una semana de diversión (aunque pronto queda claro que una de las tareas principales del director de crucero y de su plantilla es convencer a todos de que todo el mundo se lo está pasando bien). Es más bien una sensación. Pero aun con todo es un producto *bona fide*: se supone que esa sensación se debe producir en ustedes: una mezcla de relajación y estimulación, de indulgencia tranquila y de turismo frenético, esa mezcla especial de servilismo y condescendencia que se vende bajo las configuraciones del verbo «cuidar». Este verbo salpica positivamente los diversos folletos de las Megalíneas: «Como nunca antes lo han cuidado», «Nuestros jacuzzis y saunas están para cuidarle», «Deje que lo cuidemos», «Cuídese en los céfiros templados de las Bahamas».

El hecho de que los americanos adultos contemporáneos suelan asociar la palabra «cuidar» con *otros* productos de consumo no es accidental, creo yo, y la connotación no se pierde en las Megalíneas masivas y en su publicidad. Y tienen buenas razones para repetir la palabra, para hacer hincapié en ella.

3

Este incidente llegó a las noticias de Chicago. Unas semanas antes de embarcarme en el Crucero de Lujo, un chico de dieciséis años se tiró desde la cubierta superior de un megabuque (creo que era un Carnival o un Crystal Ship): se suicidó. La versión de la noticia era que había sido un amor adolescente, un romance entre pasajeros del barco que terminó mal, etcétera. Creo que hay algo más, algo que una noticia real nunca podría mencionar.

Hay algo insoportablemente triste en los Cruceros de Lujo masivos. Como la mayoría de las cosas insoportablemente tristes, resulta increíblemente elusivo y complejo en sus causas y simple en sus efectos: a bordo del *Nadir* —sobre todo de noche, con toda la diversión organizada, la amabilidad y el ruido del jolgorio— me sentí desesperar. La palabra se ha banalizado ahora por el exceso de uso, *desesperar*, pero es una palabra seria, y la estoy usando en serio. Para mí denota una adición simple: un extraño deseo de muerte combinado con una sensación apabullante de mi

propia pequeñez y futilidad que se presenta como miedo a la muerte. Tal vez se parezca a lo que la gente llama terror o angustia. Pero no acaba de ser como esas cosas. Se parece más a querer morirse a fin de evitar la sensación insoportable de darse cuenta de que uno es pequeño, débil, egoísta y de que, sin ninguna duda posible, se va a morir. Es querer tirarse por la borda.

Vaticino que esto va a ser cortado por el editor, pero necesito mencionar ciertos antecedentes. Yo, que antes de este crucero nunca había estado en el océano, siempre he asociado el océano con el terror y la muerte. De niño solía memorizar las informaciones acerca de siniestros causados por tiburones. No solamente los ataques. Los siniestros. El siniestro protagonizado por Albert Kogler frente a Baker's Beach, California, en 1959 (un gran blanco). El festín del *U.S.S. Indianapolis* frente a la costa de Filipinas en 1945 (muchas variedades, las autoridades creen que sobre todo tiburones-tigre y tiburones azules).[165] La serie de accidentes acaecida alrededor de Matawan/Spring Lake, Nueva Jersey, en 1916, y que supuso el mayor siniestro atribuido nunca a un solo tiburón (nuevamente un gran blanco; esta vez pescaron un *Carcharias* en Raritan Bay, Nueva Jersey, y encontraron partes humanas *in gastro*; sé qué partes eran y de quién eran). En la escuela terminé escribiendo tres ejercicios distintos sobre el capítulo «El náufrago» de *Moby Dick*, el capítulo en que el grumete Pip se cae por la borda y enloquece a causa de la inmensidad vacía del lugar donde se encuentra flotando. Y cuando doy clases siempre utilizo el relato terrorífico de Crane, «The Open Boat», y me retuerzo de angustia cuando a los chavales el relato les parece aburrido o una serie de aventuras desenfadadas: quiero que sientan el mismo nivel de pánico hasta la médula ante el océano que yo siempre he sentido, la misma intuición del mar como *nada* primordial, algo sin fondo, una profundidad habitada por seres llenos de dientes y riendo en tono socarrón que ascienden hacia uno al mismo ritmo que cae una pluma. En todo caso, de aquí mi fetiche atávico con los tiburones, que tengo que admitir que regresó con un afán de venganza largamente reprimido en este Crucero de Lujo,[166] y por esta razón monté tanto escándalo cuando vi la (posible) aleta dorsal que mis compañeros de la mesa 64 de la cena me tuvieron que decir por fin, con todo el tacto imaginable, que dejara de hablar de la aleta de una vez.

No me parece un accidente que los Cruceros de Lujo 7NC atraigan sobre todo a gente mayor. No digo decrépita, pero sobre todo atraen a gente mayor de cincuenta años, para quien su propia mortalidad ya es más que una abstracción. La mayoría de los cuerpos que se exponían durante el día en la cubierta del *Nadir* estaban en diversas fases de desintegración. Y el océano en sí (que me pareció tan salado como el *infierno*, tan salado como el gargarismo que se usa para aliviar el dolor de garganta, con una espuma tan corrosiva que probablemente vaya a tener que cambiar una bisagra de mis gafas) resulta básicamente una enorme máquina de podredumbre.

El agua del mar corroe los barcos a una velocidad asombrosa: los oxida, exfolia la pintura, saca el barniz, apaga el brillo, cubre los cascos de los barcos de percebes, algas kelp y una mucosidad indefinida marina omnipresente que parece la misma encarnación de la muerte. Vimos algunos horrores verdaderos en el puerto, barcos locales que parecían sumergidos en una mezcla de ácido y mierda, recubiertos de óxido y porquería, devastados por la misma cosa en la que flotaban.

No pasa lo mismo con los barcos de las Megalíneas. No es accidental que sean todos tan blancos y limpios, porque está claro que han de representar el triunfo calvinista del capital y la industria sobre la putrefacción primaria del mar. El *Nadir* parecía tener un batallón entero de tipos diminutos y nervudos del Tercer Mundo que iban de un lado a otro del barco en monos azul marino buscando deterioros que solventar. El escritor Frank Conroy, autor de un pequeño texto publicitario en el folleto de los cruceros 7NC de Cruceros Celebrity, cuenta que: «Para mí se convirtió en un reto privado intentar encontrar carpintería que no brillara, una barandilla descascarillada, una mancha en la cubierta, un cable flojo o cualquier cosa que no estuviera perfectamente dispuesta. Ya cerca del final del viaje, encontré un cabrestante[167] con una mancha de óxido del tamaño de una moneda de medio dólar por el lado del mar. Lo delicioso del caso es que esta pequeña mancha fue finiquitada por la llegada, mientras yo estaba allí, de un miembro de la tripulación con un rodillo y un cubo de pintura blanca. Observé cómo le daba a todo el cabrestante una capa de pintura y se marchaba despidiéndose con un movimiento de cabeza».

Aquí está la cosa. Unas vacaciones son un respiro de todo lo desagradable, y dado que la conciencia de la muerte y de la decadencia son desagradables, parece extraño que la fantasía suprema de vacaciones de los americanos consista en ser plantificados en medio de una enorme máquina primordial de muerte y putrefacción. Pero en un Crucero de Lujo 7NC, somos hábilmente involucrados en la construcción de diversas fantasías de triunfo que giran alrededor de la muerte y la podredumbre. Un método para «triunfar» pasa por los rigores de la mejora personal; y el mantenimiento anfetamínico del *Nadir* que llevaba a cabo su tripulación es un equivalente poco sutil del acicalamiento personal: dieta, ejercicio, suplementos de megavitaminas, cirugía plástica, seminarios de gestión del tiempo a cargo de Franklin Quest, etcétera.

También hay otra forma de reaccionar frente a la muerte. No el acicalamiento sino la excitación. No el trabajo duro sino la diversión dura. Las actividades constantes del 7NC, las fiestas, las celebraciones, la alegría y las canciones. La adrenalina, la excitación, el estímulo. Le hace a uno sentirse vibrante, vivo. Hace que la existencia de uno parezca no contingente.[168] La opción de la diversión dura promete no tanto trascender el miedo a la muerte como ahogarlo: «Riendo con sus amigos[169] en el salón después de la cena, mira el reloj y menciona que ya es casi la hora del espectáculo … Cuando cae el telón después de una larga ovación, sus

compañeros[170] vuelven a charlar y se preguntan “¿Y ahora qué?”. ¿Tal vez una visita al casino o un poco de baile en la discoteca? ¿Tal vez una bebida tranquila en el piano bar o un paseo por la cubierta bajo las estrellas? Tras discutir todas las opciones, todo el mundo está de acuerdo: “Hagámoslo todo”».

No es que sea Dante, pero el folleto del 7NC de Cruceros Celebrity es una muestra de publicidad ingeniosa y convincente. El folleto tiene el tamaño de una revista y un diseño bonito, con el texto combinado con fotografías artísticas de caras bronceadas de parejas[171] pijas unidas por una especie de rictus de placer. Todas las Megalíneas imprimen folletos, que son básicamente intercambiables. La parte intermedia de los folletos explica los diferentes paquetes y rutas. Los 7NC básicos van a las Antillas occidentales (Jamaica, Gran Caimán y Cozumel) o las Antillas orientales (Puerto Rico e islas Vírgenes), o a un sitio llamado el Caribe profundo (Martinica, Barbados, Mayreau). También hay paquetes sublimes de diez y once noches por el Caribe que pasan prácticamente por todas las playas exóticas imaginables entre Miami y el canal de Panamá. La última parte estereotipada de los folletos siempre detalla los precios,[172] la cuestión del pasaporte, las regulaciones aduaneras y las advertencias.

Pero es la primera parte de estos folletos la que realmente lo atrapa a uno, las fotos y las citas en cursiva de *Fodor’s Cruises* y *Berlitz*, las puestas en escena oníricas y la prosa arrebatada. El folleto de Celebrity, en particular, hace que uno empape dos servilletas de babas. Tiene pequeños cuadros hipertextuales, enmarcados de color dorado, que dicen cosas como LA INDULGENCIA SE VUELVE FÁCIL, LA RELAJACIÓN SE VUELVE UNA SEGUNDA NATURALEZA y EL NERVIOSISMO SE VUELVE UN VAGO RECUERDO. Y estas promesas apuntan al tercer método de trascendencia del terror y la muerte que ofrece el *Nadir*, uno que no requiere trabajo ni diversión, el señuelo que constituye el verdadero palo y zanahoria del 7NC.

4

«Permanecer simplemente acodado en la barandilla del barco mirando el mar tiene un efecto profundamente relajante. Mientras deambula como una nube sobre el mar, el peso de la vida cotidiana queda mágicamente aliviado y usted se siente flotar en un océano de sonrisas. No solamente entre sus compañeros de viaje sino también en las caras de la tripulación del barco. Mientras un camarero les sirve alegremente las bebidas, usted menciona que todos los tripulantes sonríen. Él le explica que para todos los miembros del personal de Celebrity es un placer hacer que su crucero sea una experiencia completamente exenta de preocupaciones y tratarlo a usted como a

un invitado de honor.[173] Además, añade, no les gustaría estar en ninguna otra parte. Usted mira de nuevo al mar y siente que está completamente de acuerdo.»

El folleto de los cruceros 7NC de Celebrity usa todo el tiempo la segunda persona. Es un recurso extremadamente apropiado. Porque en los relatos del folleto la experiencia del 7NC no es tanto descrita como *evocada*. La verdadera seducción del folleto no es una invitación a fantasear sino más bien la construcción de la fantasía en sí. Es publicidad, pero con un giro autoritario. En los anuncios normales dirigidos a adultos, aparece gente atractiva teniendo experiencias casi ilegalmente placenteras en situaciones construidas alrededor del producto y ustedes tienen que imaginar que pueden proyectarse a sí mismos en el mundo perfecto del anuncio mediante la compra de ese producto. En la publicidad normal, donde deben halagarles su condición adulta y su libre albedrío, la compra es un requisito previo de la fantasía. Es la fantasía lo que se vende y no ninguna proyección literal en el mundo del anuncio. No existe la sensación de que se esté haciendo ninguna promesa real. Esto es lo que hace que los anuncios convencionales para adultos sean fundamentalmente sutiles.

Comparen esta sutileza con la fuerza de los anuncios del folleto del 7NC: el uso casi imperativo de la segunda persona, la concreción de detalle que se extiende incluso a lo que van a decir ustedes (*ustedes dirán*: «Estoy completamente de acuerdo» y «¡Hagámoslo todo!»). En los anuncios del folleto del crucero, a ustedes se les exime del trabajo de construir la fantasía. Los anuncios lo hacen por ustedes. Los anuncios, por tanto, no halagan la condición adulta de ustedes ni tampoco la pasan por alto: la suplantan.

Y esta clase autoritaria —casi paternal— de publicidad lleva a cabo una clase muy especial de promesa, una promesa diabólicamente seductora que resulta bastante honesta, porque es una promesa que el Crucero de Lujo está dedicado por completo a honrar. La promesa no es que ustedes pueden experimentar un gran placer, sino que *lo van* a experimentar. Que van a asegurarse de ello. Que van a microgestionar cada pizca de todas las opciones lúdicas de forma que ni siquiera la acción horrible y corrosiva de sus conciencias adultas, sus iniciativas ni sus miedos puedan joderles la diversión. Sus problemáticas capacidades de elección, error, remordimiento, insatisfacción y desesperación van a ser eliminadas de la ecuación. Los anuncios les prometen que van a ser capaces —por fin y de una vez— de relajarse realmente y pasarlo bien, porque *no van a tener otra opción* que pasarlo bien.[174]

Tengo treinta y tres años y la impresión de que ha pasado mucho tiempo y que cada vez pasa más deprisa. Cada día tengo que llevar a cabo más elecciones acerca de qué es bueno, importante o divertido, y luego tengo que vivir con la pérdida de todas las demás opciones que esas elecciones descartan. Y empiezo a entender cómo, a medida que el tiempo se acelera, mis opciones disminuyen y las descartadas se

multiplican exponencialmente hasta que llego a un punto en la enorme complejidad de ramificaciones de la vida en que me veo finalmente encerrado y atrapado en un camino y el tiempo me empuja a toda velocidad por fases de pasividad, atrofia y decadencia hasta que me hundo por tercera vez, sin que la lucha haya servido de nada, ahogado por el tiempo. Es terrorífico. Pero como son mis propias elecciones las que me encierran, me parece inevitable: si quiero ser adulto, tengo que elegir, lamentar los descartes e intentar vivir con ello.

No sucede así en el lujoso e impecable *Nadir*. En un Crucero de Lujo 7NC, pago por el privilegio de cederles a profesionales cualificados la responsabilidad no solamente de mi experiencia sino de mi *interpretación* de esa experiencia: es decir, de mi placer. Mi placer es gestionado de forma eficaz y sabia durante siete noches y seis días y medio… Tal como me prometieron en la publicidad de la línea de cruceros. No, tal como alguien ya *llevó a cabo* en los anuncios, con sus imperativos de segunda persona, que los convierte no ya en promesas sino en predicciones. A bordo del *Nadir*, tal como se vaticinaba de forma resonante en el clímax de la página 23 del folleto, consigo hacer (en letras doradas): «… Algo que usted no había conseguido en mucho, mucho tiempo: *Absolutamente Nada*».

¿Cuánto tiempo hace que estuvieron sin hacer Absolutamente Nada? Sé exactamente cuánto ha sido en mi caso. Sé cuánto hace desde la última vez que mis necesidades fueron cubiertas de forma perentoria desde algún lugar exterior a mí. Y por entonces yo también estaba flotando y el fluido era salado y cálido pero no demasiado, y si hubiera sido consciente estoy seguro de que no habría tenido miedo y me lo habría pasado muy bien, y les habría enviado a todo el mundo postales diciéndoles que ojalá hubieran venido.

5

Los cuidados de un 7NC son un poco irregulares al principio, pero empiezan ya en el aeropuerto, donde uno no tiene que ir a recoger su equipaje porque la gente de la Megalínea te va a buscar las maletas y te las lleva al barco.

Hay un montón de Megalíneas además de Cruceros Celebrity que operan desde Fort Lauderdale,[175] y el vuelo desde el aeropuerto O’Hare está lleno de gente de aspecto festivo vestida para hacer un crucero. Resulta que los tipos sentados junto a mí en el avión tienen plazas en el *Nadir*. Son una pareja de jubilados de Chicago y este es su cuarto Crucero de Lujo en el mismo número de años. Son ellos los que me cuentan la noticia del chaval que se ha tirado por la borda, luego me hablan de un brote legendariamente grave de salmonelosis o de bacteria *E. coli* o algo así en un

Megacrucero en los años setenta que dio lugar al programa de inspecciones de Salubridad Naval del Organismo Federa] de Control de Enfermedades, además de un supuesto brote de legionelosis transmitido por el jacuzzi de un Megacrucero 7NC hace dos años; posiblemente fuera uno de los tres cruceros de Celebrity, la señora (que hace de portavoz de la pareja) no está segura. Resulta que le gusta mencionar algún detalle horrible y luego volverse imprecisa y displicente cuando algún oyente horrorizado la presiona para que cuente más detalles. El marido lleva una gorra de pescador con una visera muy larga y una camiseta que dice BIG DADDY.

Los Cruceros de Lujo 7NC siempre empiezan y terminan en sábado. En estos momentos son las 10:20 del sábado 11 de marzo y estamos bajando del avión. Imaginen el día después de la caída del muro de Berlín si todos los alemanes del Este fueran rollizos, de aspecto cómodo y vestidos con tonos pastel caribeño, y se harán una idea bastante buena del aspecto que tiene hoy el aeropuerto Fort Lauderdale. Cerca de la pared del fondo, un grupo de señoras mayores de aspecto dinámico con uniformes vagamente navales levantan letreros impresos: HLND, CELEB, CUND CRN. Lo que se supone que hay que hacer (la señora de Chicago que venía en el avión me lo va explicando mientras BIG DADDY nos abre camino a codazos por entre la refriega), lo que se supone que hay que hacer es encontrar a la señora dinámica de la Megalínea que te corresponda y reunirse a su alrededor mientras ella va caminando con el letrero en alto intentando atraer a más pasajeros y guía al ectoplasma creciente de gente del *Nadir* hasta los autobuses que nos han de llevar a los muelles y al embarque que nosotros creemos quijotescamente que va a ser inmediato y sin tumultos.

Por lo visto el aeropuerto Fort Lauderdale es el típico aeropuerto tranquilo de tamaño medio durante seis días a la semana pero todos los sábados parece la caída de Saigón. La mitad de la muchedumbre que hay en la terminal consiste en gente transportando equipajes en su regreso a casa después de un 7NC. La piel bronceada los hace parecer sirios y muchos llevan souvenirs extraños y vagamente peludos de distintos tamaños y funciones, y todos ellos tienen unas miradas vidriosas e inexpresivas que la señora de Chicago asegura que es la mirada de Paz Interior que a uno le queda después de un 7NC. Los que nos dirigimos al crucero, por otro lado, tenemos todos un aspecto pálido, estresado y algo así como poco apto para el combate.

Fuera, a los pasajeros del *Nadir* se nos guía para desectoplasmizarnos y hacer cola en una especie de bordillo muy largo en espera de los servicios chárter especiales de autobuses del *Nadir*. Intercambiamos miradas incómodas de no-sé-qué-hacer-si-sonreír-y-saludar-o-no con un rebaño de pasajeros de la línea Holland America que está haciendo cola en una mediana de hierba paralela a nosotros, y ambos grupos miramos con los ojos un poco entornados a un rebaño de la compañía Princess cuyos autobuses ya están aparcando. Todos los mozos, taxistas, guardias de

tráfico con bandoleras blancas y conductores de autobuses del aeropuerto Fort Lauderdale son cubanos. La pareja de jubilados de Chicago, claramente veteranos astutos en el tema de las colas al ser su cuarto Crucero de Lujo, ya ha cogido sitio más adelante. Una segunda señora de Celebrity al cuidado del grupo tiene un megáfono y repite una y otra vez que no nos preocupemos por nuestro equipaje, que nos seguirá más tarde, y por lo visto solamente a mí me parece un momento aterrador por su eco involuntario de la escena de *La lista de Schindler* en que embarcan a la gente para Auschwitz.

Dónde estoy en la cola: estoy entre un hombre negro achaparrado y fumador compulsivo con una gorra del programa de deportes de la NBC y varios tipos con trajes de ejecutivo y parches identificándolos con algo llamado la Corporación Engler.[176] Más adelante, la pareja de jubilados de Chicago ha abierto una especie de sombrilla. Hay un falso techo de nubes aborregadas avanzando desde el sudoeste, pero encima de nosotros no hay más que cirros tenues, y hace un calor tremendo para estar de pie y esperando bajo el sol, incluso sin equipaje ni ansiedad por el equipaje, y demostrando mi falta de previsión llevo mi americana negra de lana de enterrador y un sombrero inadecuado. Pero sienta bien sudar. Al amanecer en Chicago estábamos a 18° y el sol era esa clase de sol pálido e impotente de marzo al que se puede mirar directamente. Sienta bien ver un sol de verdad y los árboles de un verde exuberante. La espera es muy larga y en la fila del *Nadir* empiezan a formarse grupos a medida que las conversaciones de la gente tienen tiempo de progresar más allá de la fase de charla banal de gente que espera en una cola. O bien ha habido problemas para encontrar suficientes autobuses para toda la gente que llegaba en los vuelos de la mañana, o bien (mi teoría) el mismo grupo de expertos de Cruceros Celebrity responsable de los folletos seductores ha decidido hacer que ciertos elementos previos al embarque resulten tan difíciles y desagradables como sea posible a fin de remarcar el contraste favorable entre la vida real y la experiencia en el 7NC.

Ahora nos dirigimos a los muelles en una columna de ocho autobuses chárter. El ritmo de avance de nuestro convoy y la extraña deferencia que muestra el resto del tráfico le da a la procesión una especie de atmósfera funeraria. Fort Lauderdale parece un campo de golf extremadamente grande, pero los muelles de las líneas de cruceros están en un lugar llamado Port Everglades, una zona industrial, claramente declarada en ruina, con almacenes, parques de transformadores, montones de furgones de carga y solares desiertos llenos de hierbajos robustos y de aspecto maligno característicos de Florida. Dejamos atrás un campo enorme de esas torres de perforación automáticas en forma de martillo meneándose a ritmo felador, y en el horizonte más allá del mismo hay una franja casi invisible de color gris brillante que imagino que debe de ser el mar. En mi autobús se usan muchos idiomas distintos. Siempre que pasamos por un bache o por encima de unas vías se oye un tremendo

clic masivo de todas las cámaras que todo el mundo a mi alrededor lleva al cuello. No me he traído ninguna cámara y siento un orgullo perverso por ello.

El atracadero tradicional del *Nadir* es el muelle 21. Aunque la palabra «muelle» había evocado en mí imágenes de embarcaderos, cornamusas y olas, resulta que denota algo parecido a *aeropuerto*, es decir, una zona y no una cosa. No hay agua a la vista, no hay dársenas, no huele a pescado ni el aire tiene un olor acre a sal; pero sí hay, cuando entramos en la zona de muelles, un montón de barcos blancos inmensos que tapan la mayor parte del cielo.

Ahora estoy escribiendo esto sentado en una silla de plástico naranja al final de una de las incontables hileras atornilladas de sillas de plástico naranja del muelle 21. Hemos bajado del autobús y hemos sido conducidos en manada con ayuda de un megáfono a través de las grandes puertas de cristal del muelle 21, en donde dos señoras con uniformes navales todavía más severas nos han dado a cada uno una tarjeta de plástico con un número. El número de mi tarjeta es el siete. La gente que tengo sentada alrededor me pregunta «qué soy», y supongo que tengo que responder que soy «un siete». Las tarjetas no son nuevas en absoluto, y la mía tiene los vestigios de volutas de una huella dactilar de chocolate en una punta.

Desde dentro, el muelle 21 se parece bastante a un hangar de dirigibles sin dirigibles, con el techo muy alto y lleno de ecos. Tres de las paredes están ocupadas por ventanales sucios, tiene por lo menos dos mil quinientos asientos naranjas en hileras de veinticinco, una especie de bar insulso y lavabos con colas muy largas. La acústica es brutal y tremendamente fuerte. Fuera empieza a llover a pesar de que el sol sigue brillando. Algunos de los que esperan en las hileras de sillas parecen llevar días aquí dentro: tienen ese aspecto inexpresivo y de acampada de la gente a quien le ha pillado una tormenta de nieve en un aeropuerto.

Ahora son las 11:32 h, y el embarque no va a empezar ni un segundo antes de las 14:00 h en punto; un mensaje de megafonía anuncia de forma educada pero firme que Celebrity lo garantiza.[177] La voz de la mujer del sistema de megafonía es la voz que uno se imagina que debe de tener una supermodelo británica. Todo el mundo agarra sus tarjetas numeradas como si fueran documentos de identidad en Checkpoint Charley. Esta espera masificada y ansiosa tiene un elemento a lo Ellis Island/pre-Auschwitz, pero me siento cómodo intentando extender la comparación. Muchos de los que esperan —dejando de lado la ropa caribeña— me parecen judíos, y me avergüenza sorprenderme a mí mismo pensando que puedo saber si alguien es judío por su aspecto.[178] Tal vez dos tercios de la gente que hay aquí están sentados en las sillas naranjas. El hangar de dirigibles del muelle 21 no está tan mal como, por ejemplo, la terminal Grand Central de Nueva York a las 17:15 h de un viernes, pero se parece bastante poco a cualquiera de los escenarios reposados de cuidados organizados que se narran en el folleto de Celebrity, un folleto que no soy el único

que en estos momentos está hojeando y mirando con añoranza. Mucha gente está leyendo también el *Fort Lauderdale Sentinel* y mirando con inexpresividad de metro al resto de la gente. Un niño cuya camiseta dice EL OJO DE SANDY DUNCAN está escribiendo algo en el plástico de su silla. Hay bastante gente mayor viajando con otra gente *desesperadamente* mayor que son claramente los padres de la gente mayor. Un par de tipos distintos sentados en filas distintas están inspeccionando sus cámaras de vídeo con pericia marcial. Hay un montón de pasajeros con aspecto WASP. Mucha de esa gente WASP son veinteañeros y treintañeros a quienes la manera de poner la cabeza en el hombro de sus compañeros les da aspecto de estar en su luna de miel. He llegado a la conclusión de que pasada cierta edad los hombres no deberían llevar pantalones cortos. Tienen las piernas sin pelos, algo que repele; parece como si a la piel le hubieran quitado la ropa a la fuerza y estuviera pidiendo pelo a gritos, sobre todo las pantorrillas. Es la única zona del cuerpo donde uno querría que los hombres mayores tuvieran más pelo. ¿Es esta falta de pelo en la fíbula el resultado de años del roce de los pantalones y los calcetines? El significado de las tarjetas numeradas resulta ser que hay que esperar aquí en el hangar para dirigibles del muelle 21 hasta que dicen el número de uno, y entonces se embarca por «lotes».[179] Así que el número no se refiere a uno, sino al subrebaño de pasajeros del que uno forma parte. Algunos veteranos del 7NC me comentan que el siete no es un número de lote muy bueno y que me vaya poniendo cómodo para esperar. En algún lugar más allá de las enormes puertas grises y de las colas de los lavabos hay un pasillo umbilical que lleva a lo que supongo que debe ser el *Nadir*, que al otro lado de los ventanales de la pared del sur se presenta como una muralla muy alta de color blanco impoluto. En el centro aproximado del hangar hay una mesa larga donde empleadas con el cutis brillante y ropa blanca de enfermera de Steiner of London Inc. hacen pruebas gratuitas de maquillaje y cuidado del cutis con las mujeres que esperan a embarcar, preludiando el bombeo económico.[180] La señora de Chicago y BIG DADDY están en la hilera de sillas más meridional del hangar jugando al Uno con otra pareja, que resultan ser unos amigos que hicieron en un crucero en el Princess Alaska en 1993.

Estoy escribiendo esto con el culo apoyado en la pared oeste del hangar, formada por bloques pintados de blanco como la pared de un motel barato y curiosamente pegajosa. A estas alturas solamente llevo pantalones anchos, camiseta y corbata, y la corbata tiene un aspecto como si hubiera sido lavada y escurrida a mano. Sudar ya ha perdido la novedad. Parte de lo que Cruceros Celebrity nos cuenta que vamos a dejar atrás son las salas de espera abarrotadas sin aire acondicionado y falta de ventilación. Son las 12:55. Aunque el folleto dice que el *Nadir* tiene su hora estimada de partida a las 16:30 y que se puede embarcar en cualquier momento entre las 14:00 y esa hora, los 1.374 pasajeros del *Nadir* parecen estar reunidos aquí, además de un número considerable de parientes, gente que ha venido a despedirse y etcétera.[181]

Una ventaja importante de escribir un artículo acerca de una experiencia así es que en situaciones sórdidas como este hangar para dirigibles previo al embarque uno puede distraerse concentrándose en las ideas que pueden ser de interés para el artículo. Aquí tiene lugar mi primer avistamiento del chico de trece años con tupé. Tiene la espalda encorvada en su silla de una forma típicamente preadolescente, con los pies encima de una especie de canasto de ratán, mientras la que apuesto a que es su madre le habla sin parar; él está mirando a esa distancia especial a la que mira la gente en zonas de inactividad pública masiva. No es que su tupé sea uno de esos horribles tupés incongruentes negros y brillantes a lo Howard Cosell, pero tampoco es una maravilla. Es de un color castaño anaranjado insólito y tiene la textura de los tupés de esos presentadores de televisiones locales que si uno los despeinara se romperían en vez de alborotarse. Hay un verdadero montón de gente de la Corporación Engler apiñados en una especie de conferencia informal junto a las puertas de cristal del muelle, y de lejos parecen una especie de melé de rugby. He decidido que la descripción perfecta del color naranja de las sillas del hangar es naranja *de sala de espera*. Muchos ejecutivos con aspecto de estar abrumados por el trabajo hablan por sus teléfonos móviles mientras sus mujeres los miran con aspecto estoico. Llevo a cabo más de una docena de avistamientos confirmados del libro *La canción de Celestino* de James Redfield. La acústica de este sitio tiene ese eco pesadillesco que tienen algunos de los temas más conceptuales de los Beatles. En la cafetería, una simple golosina en la barra vale un dólar y medio, y un refresco todavía más. La cola del lavabo de hombres se extiende en dirección noroeste casi hasta la mesa de Steiner of London. Varios miembros del personal del muelle con portapapeles corren de un lado a otro sin propósito discernible. La multitud incluye a algunos chavales en edad universitaria, todos con peinados muy complejos y calzados ya con chanclas de piscina. Un chaval a mi lado lleva exactamente la misma gorra que yo, que tengo que admitir que es una gorra de colores de Spiderman.[182]

Cuento más de una docena de marcas de cámaras solo en el bloque de asientos anaranjados que alcanza mi capacidad de discernir marcas a simple vista. Eso sin contar las cámaras de vídeo.

El código de indumentaria en este sitio va desde el ejecutivo informal hasta el turista tropical. Me temo que soy la persona más sudorosa y despeinada a la vista.[183] El muelle 21 no tiene ningún olor que sea remotamente marítimo. Dos ejecutivos de Engler excluidos de la melé empresarial están sentados juntos al final de la hilera más cercana, con la pierna derecha apoyada en la rodilla y sacudiendo las zapatillas deportivas de forma perfectamente sincronizada sin darse cuenta. Parece que todos los niños situados en mi campo auditivo tienen futuro en el mundo de la ópera profesional. Asimismo, todos los niños transportados o llevados en brazos están siendo transportados o llevados en brazos por su madre. Más del 50% de los bolsos y

las bolsas de mano son de mimbre o de ratán. Todas las mujeres tienen pinta de seguir la dieta de alguna revista. La edad media es de cuarenta y cinco tirando por lo bajo.

Un empleado del muelle pasa corriendo con un rollo enorme de crespón. Alguna clase de alarma de incendios lleva quince minutos sonando, exasperante, desatendida por todo el mundo porque la inglesa explosiva del sistema de megafonía y los empleados de Celebrity también parecen pasar de ella. También ahora empieza a sonar algo que parece una tuba infernal, dos ráfagas de cinco segundos que levantan la parte delantera de las camisas y provocan que todo el mundo haga una mueca. Resulta que fuera está sonando la sirena del *S. S. Westerdam* de la Holland America, anunciando a-todo-el-mundo-en-tierra-a-quien-competa que van a partir de forma inminente.

De vez en cuando me quito la gorra, me seco y doy vueltas por el hangar, escuchando las conversaciones y charlando sobre banalidades. Más de la mitad de los pasajeros con los que charlo resultan ser del mismo sur de Florida. Mis escuchas disimuladas resultan ser ciertamente provechosas y divertidas: en todo el hangar tienen lugar una cantidad enorme de conversaciones banales. Y un gran porcentaje de este parloteo que oigo con disimulo consiste en unos pasajeros explicando a otros por qué se han inscrito en este Crucero 7NC. Parece el tema universal de conversación en este lugar, la cháchara de un hospital psiquiátrico: «Y tú, ¿por qué estás aquí?». Y la constante asombrosa en todas las respuestas es que ni una sola vez nadie dice que se van en este Crucero de Lujo 7NC solamente por ir a un Crucero de Lujo 7NC. Tampoco hay nadie que suelte ese rollo de que viajar ensancha tu horizonte ni que siempre tuvieron la fantasía de navegar. Ni siquiera nadie menciona estar fascinado por la fantasía/promesa de Celebrity y su intención de cuidarnos hasta la placidez uterina: de hecho, la palabra «cuidar», tan omnipresente en el folleto de los Cruceros 7NC de Celebrity, no se pronuncia ni una sola vez en mi campo auditivo. La palabra que se usa una y otra vez en las conversaciones informales explicativas es: *relajarse*. Todo el mundo se imagina la semana que empieza, o bien como una recompensa largamente postergada, o bien como un último esfuerzo por salvar la cordura y la propia identidad de una insoportable cazuela de presión, o ambas cosas.[184] Muchas de las explicaciones son largas y enrevesadas y otras son un poco escabrosas. En dos conversaciones distintas el que habla es alguien que acaba de enterrar a un pariente al que llevaban meses cuidando en casa mientras el pariente agonizaba de forma horrorosa. Un vendedor de flores al por mayor con una camiseta de color aguamarina de MARLINS cuenta que solamente ha conseguido arrastrar los restos maltrechos de su alma desde Navidades hasta San Valentín agitando delante de sus propias narices la zanahoria de esta semana de renovación y relajación totales. Un trío de polis de Newark acaban de jubilarse y se habían prometido un Crucero de Lujo si sobrevivían sus veinte años. Una pareja de Fort Lauderdale esbozan una historia en donde sus

amigos los han obligado prácticamente a hacer un Crucero de Lujo 7NC a base de avergonzarlos, como si fueran nativos de Nueva York y el *Nadir* fuera la estatua de la Libertad.

Por cierto, acabo de verificar empíricamente que soy el único adulto con billete que no tiene ninguna clase de cámara.

En alguna parte, inadvertida, la proa del *Westerdam* de la Holland ha desaparecido de la ventana occidental: la ventana se ha quedado vacía y un sol brutal brilla a través de una bruma irregular de lluvia evaporada. El hangar de dirigibles ya está medio vacío a estas alturas y en silencio. BIG DADDY y su esposa se han marchado hace bastante. Acaban de llamar a los lotes del 5 al 7 de una vez y ahora yo y prácticamente todo el contingente de la Corporación Engler nos movemos en una especie de rebaño en forma de columna en dirección al control de pasaportes y a la pasarela del muelle[185] que hay después. Ahora somos saludados (todos) no por una sino por dos azafatas arias del personal de Atención al Pasajero, y avanzamos por una alfombra mullida hacia el interior de lo que uno sospecha que debe de ser el mismo *Nadir*, bañado en un aire acondicionado ultraoxigenado que parece tener una ligera esencia balsámica, y podemos pararnos un segundo, si queremos, para que el fotógrafo del barco nos haga una foto precrucero, por lo visto destinada a una especie de montaje antes/después que al final de la semana nos intentarán vender a modo de souvenir;[186] ahora veo el primero de una serie de letreros de PISE CON CUIDADO que a lo largo de la semana voy a ver muchas más veces de las que se pueden contar, dado que la estructura del suelo de un Megacrucero es absolutamente irregular e inestable y por todas partes hay peldaños inesperados de quince centímetros que suben y bajan. Y se nota esa sensación maravillosa del sudor al secarse y del primer escalofrío causado por el aire acondicionado, y de pronto ya no me acuerdo ni de cómo sonaba el berrido del último niño recalentado, al ser conducido por estos pasillos llenos de revestimientos mullidos. Una de las dos azafatas de Atención al Pasajero parece llevar un zapato ortopédico y camina con una leve cojera, y por alguna razón este detalle resulta terriblemente conmovedor.

A medida que Inga y Geli, de Atención al Pasajero, me acompañan en mi avance (y es un avance interminable: hacia arriba, adelante, atrás, un serpenteo por entre mamparas y pasillos con barandillas metálicas, con jazz ambiental que sale de unos altavoces diminutos y redondos colocados en un techo de esmalte beige que si quisiera podría alcanzar levantando el codo), toda la *gestalt* precrucero de espera de tres horas, vergüenza, explicaciones y frases del tipo Por Qué Estás Aquí, queda traspuesta por completo, porque de vez en cuando en las paredes aparecen mapas en forma de croquis transversal con un punto rojo enorme y reconfortante y una inscripción que dice USTED ESTÁ AQUÍ, afirmación que se adelanta a todas las preguntas y señala que todas las explicaciones, las dudas y los sentimientos de culpa

son abandonados aquí junto con todo lo demás que estamos dejando atrás y en manos de profesionales.

El ascensor es de cristal y no hace ruido, y las azafatas sonríen ligeramente y miran a ninguna parte mientras subimos todos juntos, y hay una competición muy reñida acerca de cuál de las dos azafatas huele mejor en este espacio cerrado y frío.

Ahora pasamos por delante de una serie de tiendas forradas con madera de teca de Gucci, Waterford, Wedgewood, Rolex y Raymond Weil; un crujido interrumpe el jazz y hay un anuncio en tres idiomas de bienvenida, *Willkommen*, y nos dicen que va a haber un ejercicio obligatorio con chalecos salvavidas una hora después de zarpar.

Son las 15:15 h. Estoy instalado en el camarote 1009 del *Nadir* y de inmediato me como casi una cesta entera de fruta gratis y me tumbo en una cama realmente agradable y tamborileo con los dedos sobre mi barriga inflada.

6

La partida a las 16:30 resulta ser una escena no carente de cierta elegancia con crespón y sirenas. Todas las cubiertas tienen pasarelas exteriores, con barandillas de alguna clase de madera realmente buena. El cielo está cubierto y el océano es de color metálico, está lleno de espuma y etcétera. No huele tanto a pescado o a océano como a sal. Nuestra sirena es todavía más colosal que la del *Westerdam*. La mayoría de la gente que nos saluda con la mano son pasajeros apoyados en las barandillas de otros Megacruceros 7NC que también están zarpando, de forma que la escena es surrealista: cuesta no imaginarnos a todos yendo de crucero por las Antillas occidentales en trayectorias paralelas, saludándonos con la mano todo el tiempo. El momento de fondear y el de zarpar son las dos únicas veces en que el capitán de un Megacrucero dirige realmente el barco. El capitán del *Nadir*, G. Panagiotakis, nos guía mientras viramos y orientamos la proa del barco al mar abierto, y entonces, enorme, blanco y limpio, nuestro barco empieza a navegar.

7

Los primeros dos días y noches el tiempo es malo, con vientos fuertes, marejada, borbollones[187] azotando los cristales de los ojos de buey, etcétera. Durante más de cuarenta horas esto se parece a un Crucero de Lujo por el mar del Norte, y el personal

de Celebrity tiene un aspecto compungido pero no contrito,[188] y con toda sinceridad cuesta encontrar la forma de culpar a Cruceros Celebrity Inc. del mal tiempo.[189]

En días de temporal como los dos primeros, a los pasajeros se les aconseja que disfruten del paisaje desde las barandillas de sotavento del *Nadir*. Al otro tipo que se aventura conmigo en el lado opuesto a sotavento el viento le vuela las gafas, y no le hace gracia cuando le comento que los elásticos para pasar por detrás de las orejas van bien para disfrutar del paisaje con viento fuerte. Sigo esperando ver a algún miembro de la tripulación con el tradicional chubasquero amarillo, pero no hay suerte. La barandilla desde la que llevo a cabo la mayor parte de mi contemplación está en la cubierta 10, de forma que el mar está muy por debajo, y los ruidos que hace al chapotear y agitarse suenan lejanos y espumosos, y visualmente se parece a mirar un retrete cuando uno tira de la cadena. No hay aletas a la vista.

En plena marejada, los hipocondriacos están ocupados tomándose el pulso gástrico cada dos segundos y preguntándose si lo que sienten puede ser tal vez el inicio de un mareo y/o sondear el nivel exacto de mareo que sienten. En cuestión de mareos, resulta sin embargo que las marejadas son como una batalla: no hay manera de saber de antemano cómo va uno a reaccionar. Es una prueba de la sustancia profunda e involuntaria de un hombre. Yo, por ejemplo, resulta que no me mareo en los barcos. Una inmunidad aparente, profunda e involuntaria y ligeramente milagrosa, dado que sufro de mareos por todas las demás clases de desplazamiento que figuran en la Guía de Referencia Médica y no puedo tomar nada para evitarlo.[190] Durante el primer día de marejada me desconcierta el hecho de que todos los demás pasajeros del *Nadir* parecen haberse hecho cortes idénticos al afeitarse detrás de la oreja izquierda —lo cual resulta especialmente extraño en el caso de las pasajeras— hasta que descubro que las tiritas pequeñas y redondas que todo el mundo lleva en el cuello son unos *parches* transdérmicos especiales para combatir el mareo mediante energía nuclear, y al parecer hoy día nadie que tenga alguna idea acerca de los Cruceros de Lujo 7NC sale de casa sin ellos.

Con parches o sin ellos, muchos pasajeros se marean de todos modos durante los dos primeros días de temporal. Resulta que la gente que se marea se pone literalmente verde, aunque es un verde extraño y espectral, con una palidez como de sapo y que confiere un aspecto considerable de cadáver cuando la persona mareada se viste para cenar.

Durante las dos primeras noches, quién está mareado, quién no lo está, quién no lo está ahora pero lo estaba hace un rato y quién no lo está todavía pero se lo ve venir, etcétera, es un tema de conversación apasionada en la mesa 64 del Restaurante de Cinco Tenedores Caravelle.[191] El sufrimiento generalizado y el miedo al sufrimiento resultan ir de perlas para romper el hielo, y romper el hielo es importante, porque en un 7NC uno come a la mesa que le ha tocado con los mismos compañeros las siete

noches.[192] Hablar sobre náuseas y vómitos cuando se están comiendo platos elaboradísimos y dignos de todo un *gourmet* no es algo que parezca preocupar a ninguno de los presentes.

Incluso en plena marejada, los Megacruceros 7NC no dan bandazos, ni te tiran contra las paredes ni hacen que los cuencos de sopa resbalen de un lado a otro de la mesa. Lo único que le hace saber a uno que no está en tierra es cierta sensación de irrealidad al andar. En el mar, el suelo de una sala tiene cierta cualidad tridimensional y caminar exige una ligera atención que nunca hace falta con el clásico suelo plano y estático. No se oyen los motores enormes del barco, pero cuando tienes los pies en el suelo sí que puedes sentirlos, en forma de una especie de vibración en la espina dorsal: resulta extrañamente relajante.

Caminar también resulta un poco onírico. Hay cambios continuos y ligeros en la fuerza de torsión del barco respecto a la acción de las olas. Cuando el oleaje golpea directamente la proa de la nave, el barco asciende y desciende sobre su propio eje: a esto se le llama *dar cabezadas*. Produce un tipo de desorientación en el que te sientes como si bajaras caminando por una ligera pendiente, luego el suelo se equilibrara y empezaras a subir por una ligera pendiente. Alguna parte del sistema nervioso central superviviente de las fases arcanas de la evolución parece despertarse, sin embargo, y lo hace de forma tan automática que es preciso poner bastante atención para darse cuenta de otra cosa que no sea el hecho de que caminar produce una sensación vagamente onírica.

Bambolearse, por otro lado, es cuando las olas golpean el barco desde un costado y hacen que ascienda y descienda a lo largo de su eje transversal.[193] Cuando el *Nadir* se bambolea, lo que uno siente es un ligero incremento de la carga que se acumula en los músculos de la pierna izquierda, luego una extraña ausencia de toda carga, luego una carga en la pierna izquierda. La carga cambia al ritmo de algo muy largo que se balancea, luego la acción suele ser tan sutil que casi hace falta un ejercicio meditativo para ser consciente de lo que está pasando.

Nunca damos cabezadas fuertes, pero de vez en cuando alguna ola realmente grande al estilo de *La aventura del Poseidón* debe de golpear al *Nadir* de costado, porque la carga asimétrica sobre las piernas no se detiene o se invierte y uno sigue teniendo que poner más y más peso en una pierna hasta que se encuentra exquisitamente cerca de caerse y tiene que agarrarse a algo.[194] Sucede muy deprisa y nunca dos veces seguidas. La primera noche en el casino somos golpeados por algunas olas muy fuertes desde estribor y, después de la cena, cuesta saber quién ha bebido demasiado Richebourg del 71 y quién está tambaleándose por culpa del movimiento del barco. Añadan el hecho de que la mayoría de las mujeres llevan tacones y podrán imaginar cómo la gente se tambalea, agita los brazos y se agarra a las cosas. Casi todo el mundo ha venido al *Nadir* en pareja y cuando caminan durante

la marejada suelen apoyarse en sus parejas como si fueran novios adolescentes. Es evidente que les gusta hacerlo: las mujeres tienen un truco consistente en agarrarse fuerte a los novios y acurrucarse al caminar, mientras que los hombres enderezan la espalda, ponen la cara seria y salta a la vista que se sienten peculiarmente fuertes y protectores. Un Crucero de Lujo 7NC está lleno de estos momentos inesperadamente románticos como intentar ayudarse mutuamente cuando el barco se bambolea: uno se da cuenta de por qué a las parejas ancianas les gusta ir de crucero.

La marejada resulta ser muy buena para dormir. Las primeras dos mañanas apenas hay alguien en las primeras tandas del desayuno. Todo el mundo se levanta tarde. La gente que admite llevar varios años de insomnio aseguran que duermen de forma ininterrumpida durante nueve o diez horas. Cuando lo cuentan abren los ojos como niños. Todo el mundo parece más joven cuando ha dormido mucho. La gente también duerme de forma desenfrenada durante el día. Hacia el final de la semana, después de que el tiempo hubiera experimentado toda clase de variaciones, por fin vi la relación entre la marejada y el descanso espléndido: en la marejada uno se siente mecido, con el susurro suave de las olas de fondo y el zumbido de los motores parecido al latido de una madre.

8

¿He mencionado que el famoso escritor y director del Taller de Escritura de Iowa Frank Conroy tiene un ensayo basado en su experiencia en cruceros en el folleto de los Cruceros 7NC de Celebrity? Pues sí, y el texto arranca en la pasarela del muelle 21 el primer sábado con su familia:[195]

> Con ese simple paso entramos en un mundo nuevo, una especie de realidad alternativa a la que tiene lugar en tierra. Sonrisas, apretones de manos, y una joven muy amable de Atención al Pasajero nos conduce a nuestro camarote.

Luego salen a la barandilla cuando el *Nadir* tiene que zarpar:

> Nos dimos cuenta de que el barco se estaba moviendo. No habíamos sentido ningún aviso, ningún temblor del suelo, zumbido de los motores ni nada por el estilo. Era como si la tierra estuviera alejándose mágicamente, como esos movimientos de zoom a cámara lenta de las películas.

Así viene a ser más o menos todo el texto de Frank Conroy «Mi Crucero con Celebrity, o “*todo esto, y además un bronceado*”». No comprendí todas sus

implicaciones hasta que lo releí tumbado boca arriba en la cubierta 12 el primer día soleado. El texto de Conroy es lapidario, atractivo y reconfortante. Sostengo que también es completamente siniestro, desesperante y espantoso. Su falta de calidad no consiste tanto en sus referencias constantes e hipnóticas a la fantasía, las realidades alternativas y los poderes sedantes de que te cuiden:

> Me había subido a bordo después de dos meses de trabajo intenso y ligeramente estresante, pero todo eso ahora parecía un recuerdo lejano.
>
> Me di cuenta de que había pasado una semana sin fregar un plato, hacer una sola comida, hecho un encargo y, en realidad, sin hacer nada que requiriera un mínimo de pensamiento o esfuerzo. Mis decisiones más duras eran si quedarme al pase de tarde de *La señora Doubtfire* o ir a jugar al bingo.

… Ni tampoco en el exceso de adjetivos risueños, ni en el continuo tono de aprobación entusiasta:

> Para todos nosotros, nuestras fantasías y expectativas iban a ser desbordadas, en el peor de los casos.
>
> En lo relativo al servicio, los Cruceros Celebrity parecen capaces y dispuestos a solucionarlo todo.
>
> El sol resplandeciente, el aire templado, el azul verdoso brillante del Caribe bajo la gigantesca cúpula lapislázuli del cielo…
>
> La formación tiene que ser rigurosa, realmente, porque lo cierto es que el servicio era impecable, e impecable en todos los aspectos, desde los mozos de los camarotes hasta el sumiller, desde el camarero de la cubierta hasta el encargado del mostrador de Atención al Pasajero, desde el marinero de a pie que deja lo que está haciendo para traerte tu hamaca hasta el tercer oficial de cubierta que te acompaña hasta la biblioteca. Cuesta imaginar una empresa más profesional y pulcra, y dudo de que haya muchas en el mundo que se le puedan comparar.

La verdad es que parte del verdadero espanto del ensayo reside en la forma en que revela nuevamente la intención por parte de la Megalínea de manipular no solamente la percepción que uno tiene de un Crucero de Lujo 7NC, sino incluso la interpretación y articulación que uno lleva a cabo de esas percepciones. En otras palabras, el Departamento de Relaciones Públicas de Celebrity consigue que uno de los escritores más respetados de Estados Unidos prearticule y promocione la experiencia del 7NC, y que lo haga con una elocuencia profesional y una autoridad que pocos espectadores y

comentaristas legos podrían igualar.[196]

Pero el mayor de los espantos es que el proyecto y la ubicación de «Mi crucero con Celebrity» son taimados y arteros y van mucho más allá de lo poco que todavía se considera aceptable en la ética literaria. El «ensayo» de Conroy aparece como un encarte, en páginas menos densas y con márgenes distintos del resto del folleto, creando la impresión de que ha sido extraído de un texto mayor y más objetivo que Conroy hubiera escrito. Pero no es así. La verdad es que Cruceros Celebrity pagó por adelantado a Frank Conroy para que lo escribiera,[197] aunque en ninguna parte del ensayo dice que se trate de un encargo remunerado, ni siquiera uno de esos diminutos textos del tipo «Fulanito ha sido compensado por sus servicios» que aparecen en la esquina derecha inferior de la pantalla de la tele en los publirreportajes presentados por famosos. En cambio, insertada en la primera página de este extraño publiensayo hay una foto de Conroy del estilo de las que se incluyen en las solapas de los libros donde aparece en actitud meditabunda con un jersey negro de cuello alto, y debajo de la foto hay una biografía del autor y una lista de los libros de Conroy que incluye el clásico de 1967, *Stop-time*, que es probablemente el mejor libro de memorias literarias del siglo XX y uno de los libros que hizo que el servidor de ustedes quisiera convertirse en escritor.

En otras palabras, Cruceros Celebrity presenta la crónica que hizo Conroy de su Crucero 7NC como si fuera un ensayo en lugar de un anuncio. Eso está muy mal. Y voy a explicar por qué está tan mal. No importa que les haga honor o no, se supone que la obligación fundamental de un ensayo tiene que ser para con el lector. El lector, aunque sea en un plano inconsciente, así lo cree y por eso suele abordar un ensayo con un nivel relativamente alto de franqueza y credulidad. Pero un anuncio es algo muy distinto. Los anuncios tienen ciertas obligaciones legales y formales de verdad, pero estas obligaciones son lo bastante relajadas como para permitir un amplio margen de maniobras retóricas a fin de cumplir la obligación principal del anuncio, que es servir a los intereses financieros del patrocinador. Todos los intentos que hace un anuncio de atraer la atención y el interés de sus lectores finalmente no redundan en beneficio de los lectores. Y el lector de un anuncio también sabe esto —que el atractivo de un anuncio es por naturaleza *calculado*— y que esto es en parte la razón de que el estado de receptividad de uno sea distinto, más precavido, cuando nos disponemos a leer un anuncio.[198]

En el caso del «ensayo» de Frank Conroy, Cruceros Celebrity[199] intenta presentar el anuncio de una forma tal que accedemos a él con la guardia baja y la barbilla adelantada que reservamos para cuando leemos un ensayo o cuando contemplamos algo artístico (o que al menos intenta ser artístico). Un anuncio que finge ser arte es —en el mejor de los casos— como alguien que te sonríe con calidez solamente porque quiere conseguir algo de ti. Esto es deshonesto, pero lo más

siniestro es el efecto acumulativo que semejante falta de honestidad tiene sobre nosotros: dado que ofrece un perfecto facsímil o simulacro de buena voluntad sin el espíritu real de la buena voluntad, confunde nuestras mentes y al final hace que subamos nuestras defensas incluso en casos de sonrisas genuinas y arte verdadero y buena voluntad verdadera. Hace que nos sintamos confundidos, solos, impotentes, furiosos y asustados. Provoca desesperación.[200]

En cualquier caso, para este cliente concreto de un Crucero 7NC, el anuncio-ensayo de Conroy acaba representando una verdad que estoy seguro de que no es intencionada. A medida que avanzaba mi semana en el *Nadir*, empecé a ver este publiensayo como una reflexión irónica perfecta del mercado de masas. El ensayo es pulcro, poderoso, impresionante, claramente lo mejor que el dinero puede comprar. Se presenta como algo que persigue mi beneficio. Construye mis experiencias y mi interpretación de esas experiencias y se ocupa de ellas por adelantado para que yo no tenga que hacerlo. Parece que se preocupa de mí. Pero no lo hace, la verdad es que no, porque en primer lugar y antes que nada quiere obtener algo de mí. Igual que el Crucero. Los bonitos paisajes, el barco resplandeciente, el servicio elegante, los sirvientes diligentes, los animadores solícitos, todos quieren algo de mí, y no solamente el precio de mi billete: eso ya lo tienen. Lo que quieren exactamente es difícil de precisar, pero a principios de la semana consigo notarlo, y cada vez más cerca: nada en círculos alrededor del barco como una aleta.

9

El folleto diabólico de Celebrity no miente ni exagera, sin embargo, en la cuestión del lujo. Ahora afronto el problema periodístico de no saber cuántos ejemplos tengo que poner a fin de transmitir la atmósfera de sibaritismo y de cuidados enloquecedores que reina a bordo del *Nadir*.

Por poner un solo ejemplo, el sábado 11 de marzo, justo después de zarpar pero antes de que llegue el clima del mar del Norte, me vienen ganas de ir a la barandilla de babor de la cubierta 10 para una primera introducción a las vistas y decido, así, que necesito un poco de óxido de cinc para mi nariz propensa a pelarse. Todavía tengo el óxido de cinc en mi petate, que en estos momentos está amontonado con el resto del equipaje de la cubierta 10 en una pequeña zona entre el ascensor del piso 10 de proa y la escalera del piso 10 de proa mientras un grupo de hombrecillos con monos de color azul marinero de Celebrity, maleteros —que parecen ser todos libaneses—, están contrastando las etiquetas de las maletas con las listas de los distintos lotes de pasajeros, distribuyen el equipaje y los llevan hacia los vestíbulos

de babor y estribor y a los camarotes.

Pero yo voy y veo mi petate entre el equipaje e intento agarrarlo y sacarlo del montón altísimo de cuero y nailon, pensando que tal vez puedo llevar la bolsa yo mismo al camarote 1009, abrirla y encontrar mi óxido de cinc.[201] Y uno de los maleteros me ve que intento coger el petate y deja estar las cuatro maletas enormes con las que anda trastabillando y corre a interceptarme. Al principio tengo miedo de que crea que soy una especie de ladrón de equipajes y me pida el recibo de mis cosas o algo así. Pero resulta que va directo a mi petate; y lo que intenta es llevarlo por mí al camarote 1009. Y yo, que abulto el doble que este hombrecillo herniado (y lo mismo puede decirse del petate), protesto con educación, intentando ser considerado, le digo que no hace falta, que no es nada, solamente necesito mi óxido de cinc. Le hago saber que me doy cuenta de que tienen en marcha un sistema increíblemente organizado de distribución del equipaje y que no quiero interrumpirlo ni hacerle llevar un petate del Lote 7 antes que una maleta del Lote 2 ni nada por el estilo, y que no, que ya me llevo mi fardo viejo, pesado y descolorido por los elementos y así le ahorro trabajo al hombrecillo.

Y de ese modo surge una discusión muy extraña entre el maletero libanés y yo, porque resulta que estoy poniendo al tipo, que apenas habla inglés, en una especie de dilema terrible en materia de diligencia, una paradoja del cuidado al pasajero: a saber, la paradoja de «El-pasajero-siempre-tiene-razón-*versus*-Nunca-dejes-que-un-pasajero-se-lleve-su-maleta». Sin tener ni idea en aquellos momentos del embrollo en que estaba metido aquel pobre hombrecillo libanés, no hago caso de sus protestas en tono agudo ni de su expresión angustiada pensando que se trata de mera cortesía servil, saco el petate y lo subo por el vestíbulo hasta el camarote 1009, me unto la napia con óxido de cinc y salgo a mirar cómo la costa de Florida se aleja cinematográficamente a lo Frank Conroy.

Solamente más tarde me di cuenta de la que había armado. Solamente más tarde supe que aquel pobre maletero libanés de la cubierta 10 había sido decapitado por el (también libanés) Jefe de Maleteros de la cubierta 10, que a su vez había sido decapitado por el Jefe de Camareros austríaco, que había recibido informes contrastados de que un pasajero de la cubierta 10 se había llevado su equipaje por el vestíbulo de la cubierta 10 de babor y ahora pedía que rodaran cabezas libanesas por aquella indicación tan clara de negligencia maleteril, y había informado (el Jefe de Camareros austríaco) del incidente (como dicta, por lo visto, el procedimiento estándar) a un oficial del Departamento de Atención al Pasajero, un oficial griego con gafas de sol Revo, walkie-talkies y unas charreteras de oficial tan complicadas que nunca supe cuál era su rango. Y este griego de alto rango llegó a venir al camarote 1009 después de la cena del sábado a disculparse de parte de prácticamente toda la división marítima de Chandris y asegurarme de que en aquellos momentos había

varias cabezas libanesas rodando por diversos pasillos en recompensa expiatoria por el hecho de que yo hubiera tenido que cargar con mi equipaje. Y aunque en muchos sentidos el inglés de aquel oficial griego era mejor que el mío, me hicieron falta diez minutos para expresarle mi horror, manifestar mi responsabilidad y explicar el dilema en que había puesto al portero —blandiendo en los momentos relevantes el tubo de óxido de cinc causante de todo el marrón—, diez minutos o más hasta que pude obtener del oficial griego una promesa lo bastante firme de que las diversas cabezas cercenadas iban a ser recolocadas en su sitio y las fichas de los empleados pulimentadas como para dejarlo marcharse.[202] Todo el incidente, increíblemente irritante y angustioso, llenó un cuaderno Mead entero y aquí lo he contado solamente en forma de boceto psicoescueto básico.

Son omnipresentes en el *Nadir*: las pruebas de una determinación férrea a consentir al pasajero en maneras que trascienden, con mucho, las expectativas mismas de cualquier pasajero mínimamente cuerdo.[203] Algunos ejemplos totalmente al azar: el baño de mi camarote tiene un montón de toallas gruesas y mullidas, pero cuando quiero subir a tumbarme al sol,[204] no tengo que llevarme ninguna de las toallas de mi camarote porque las dos zonas para tomar el sol en las cubiertas superiores tienen carros enormes abarrotados de toallas todavía más gruesas y mullidas. Estos carros están estacionados a intervalos convenientes a lo largo de hileras interminables de hamacas gimnásticamente regulables y realmente fenomenales, lo bastante robustas para soportar a los pasajeros más corpulentos pero también narcolépticamente cómodas, con armazones de aleación pesada cubiertos por algún material exótico que combina la durabilidad y la rapidez de secado con la comodidad y la absorbencia del algodón —la composición precisa del material resulta misteriosa, pero es un progreso bienvenido respecto a la superficie de plástico chabacano de las hamacas de las piscinas públicas, que se adhiere y hace ruidos de succión parecidos a pedos siempre que uno está sudado y cambia de postura—, aparte de que el material de las hamacas del *Nadir* no forma estrías ni tiras entrelazadas sino que es de una sola pieza colocada de forma muy tensa sobre el armazón, de modo que no dejan esas marcas rosáceas en forma de líneas en la piel sobre la que uno está apoyado. Ah, y cada uno de los carros de la cubierta superior es manejado por un miembro de un escuadrón especial de mozos de las toallas a jornada completa, de manera que, cuando uno ya está tostado por detrás y por delante y listo para levantarse de un salto de la hamaca, no hace falta que recojas tu toalla ni que la lleves al estante para las toallas usadas del carro, porque en el mismo momento en que tu pompis se despega de la hamaca aparece un mozo de las toallas y coge la tuya y la deposita en dicho estante. (La verdad es que los mozos de las toallas están tan ansiosos por llevarse las toallas usadas que incluso si te levantas un momento para ponerte más óxido de cinc o para asomarte contemplativamente a la barandilla, a

menudo cuando vuelves tu toalla ya no está y tu hamaca ha sido reajustada en el ángulo uniforme de cuarenta y cinco grados de las sillas en reposo, y uno tiene que reajustarla otra vez e ir al carro a buscar otra toalla mullida, de las cuales no hay precisamente un cargamento pequeño.)

Abajo en el Restaurante de Cinco Tenedores Caravelle, los camareros[205] no solamente te traen, por ejemplo, langosta —así como segundos y terceros platos con langosta[206]— a velocidad metanfetamínica, sino que también se inclinan junto a ti[207] con un abrepinzas resplandeciente y un tenedor quirúrgico y te desmantelan la langosta, evitándote el follón desvergonzado que constituye la única forma rigurosa de comerse una langosta.

En el Windsurf Cafe, situado en la cubierta 11 junto a las piscinas, donde siempre hay un buffet informal a la hora del almuerzo, nunca hay esa cola bovina que hace que tantas cafeterías sean deprimentes, tienen unos setenta y tres platos solamente para los entrantes y hacen un café increíblemente bueno. Y si llevas encima un montón de cuadernos o simplemente tienes demasiadas cosas en la bandeja, aparece un camarero en cuanto te alejas del buffet y te lleva la bandeja. Es decir, que aunque es una cafetería hay un montón de camareros de pie por todos lados, con chaquetas a lo Nehru y paños blancos en el brazo izquierdo que siempre están en posición de brazos rotos o atrofiados, mirándote, los camareros, sin establecer contacto visual pero escudriñando en busca de una forma de ser útiles, además de sumilleres con chaquetas de color ciruela paseando para ver si necesitas una libación al margen del buffet… Además de una escuadra de *maîtres* y supervisores que observan a los camareros y sumilleres y a los tipos con gorro de cocinero que sirven el buffet para asegurarse de que ni se les ocurre dejarte hacer algo por ti mismo que podrían hacer ellos en tu lugar.[208]

Todas las superficies públicas en el *Nadir* que no son de acero inoxidable, cristal, parquet barnizado o madera aromática como la de las saunas están cubiertas de una moqueta azul y mullida que nunca hace bolas y nunca tiene ocasión de acumular ni siquiera una motita de pelusa porque una legión de tipos del Tercer Mundo con monos no la dejan en paz con sus aspiradores ultrafuertes Siemens AG. Los ascensores son de Euroglass, de acero amarillo, de acero inoxidable y de un material parecido al papel con textura de madera que tiene un aspecto demasiado resplandeciente para ser madera real, pero que cuando lo golpeas hace un ruido que se parece muchísimo al ruido de la madera de verdad.[209] Los ascensores y las escaleras que comunican las distintas cubiertas[210] parecen ser los objetos particulares de la retención anal de una escuadra especial de encargados de mantenimiento de Ascensores y Escaleras.[211] [212]

Y no olvidemos el servicio de habitaciones, que en un Crucero de Lujo 7NC se llama Servicio de Camarotes. El Servicio de Camarotes es un añadido a las once

opciones programadas diariamente para comer en público, está disponible veinticuatro horas al día y siete días por semana, y es gratuito: lo único que uno tiene que hacer es marcar *72 en el teléfono de la mesilla de noche, y al cabo de diez o quince minutos aparece un tipo al que *ni en sueños* se le ocurriría pedirte una propina con esta… con esta *bandeja*: «Jamón en Lonchas Finas y Queso Suizo sobre Pan Blanco Untado con Mostaza de Dijon», «El Combo: Pollo Cajun con Ensalada de Pasta y Salsa Picante», etcétera, y una página entera de bocadillos y ensaladas en el Directorio de Servicios: y las mayúsculas de los platos son merecidas, créanme. Como soy una especie de agorafóbico que pasa cantidades enormes de tiempo en mi camarote, llego a tener una relación muy compleja de dependencia/vergüenza hacia el Servicio de Camarotes. Ya que cuando finalmente doy con el Directorio de Servicios y lo leo el lunes por la noche, termino haciendo uso del Servicio de Camarotes todas las noches —más bien un par de veces cada noche, para ser honesto—, aunque la verdad es que me parece extremadamente vergonzoso estar llamando al *72 para que traigan todavía *más* comida exquisita cuando el mismo día ya ha habido once manjares para *gourmets*.[213] Normalmente lo que hago es extender mis cuadernos, mi *Guía Fielding de cruceros del mundo 1995*, mis bolígrafos y materiales diversos sobre la cama, de forma que cuando el tipo del Servicio de Camarotes aparece en la puerta pueda ver todo este material literario y piense que he estado trabajando mucho aquí en alguna cuestión literaria y probablemente no he tenido tiempo de asistir a todas las comidas públicas, y por tanto que estoy legitimado para aprovecharme del Servicio de Camarotes.[214]

Pero es mi experiencia con la limpieza de los camarotes la que constituye el ejemplo definitivo de estrés producido por unos cuidados tan extravagantes que te afectan a la cabeza. Dejando de lado el amor tórrido, lo cierto es que casi nunca veo a la encargada de mantenimiento del camarote 1009, la diáfana Petra, con sus pliegues epicánticos de liebre. Pero tengo buenas razones para creer que ella me ve. Porque cada vez que salgo durante más de media hora del camarote me lo encuentro completamente limpio, sin una mota de polvo y con las toallas reemplazadas y el baño reluciente. No me malinterpreten: en cierta forma está bien. Soy bastante vago, paso mucho tiempo en el camarote 1009 y también salgo y entro bastante,[215] y cuando estoy aquí en el camarote me siento en la cama a escribir mientras como fruta y dejo la cama hecha un desastre. Pero cada vez que salgo un momento y vuelvo a entrar, la cama está recién hecha y tiene dobladillos de hospital, y encima de la almohada hay otro bombón de chocolate relleno de menta.[216]

Admito que esa limpieza misteriosa e invisible del camarote resulta genial en cierto sentido, es la fantasía de todo verdadero holgazán, que alguien se materialice, arregle el desorden de tu habitación y desaparezca de nuevo: es como tener una mamá sin el sentimiento de culpa. Pero también hay, creo yo, una culpa espantosa en

esto, una inquietud profunda y acumulativa, una incomodidad que se presenta —al menos en mi caso— como una especie extraña de paranoia por ser cuidado.

Porque al cabo de un par de días de esta fabulosa limpieza invisible del camarote, empiezo a preguntarme cómo sabe exactamente Petra cuándo estoy en el 1009 y cuándo no. Ahora se me ocurre que casi nunca la veo. Durante un rato hago experimentos, como por ejemplo salir disparado al pasillo de babor de la cubierta 10 por si veo a Petra agazapada en alguna parte vigilando quién sale de su camarote. También doy una batida por toda la zona del pasillo y los techos en busca de alguna clase de movimientos de cámaras o monitores fuera de las puertas de los camarotes; nanay en ambos frentes. Luego descubro que el misterio es todavía más complejo e inquietante de lo que había pensado al principio, porque mi camarote es limpiado siempre y únicamente en los intervalos en que estoy fuera durante más de media hora. Cuando salgo, ¿cómo pueden saber Petra o sus supervisores cuánto tiempo voy a estar fuera? Pruebo a salir del camarote un par de veces y volver al cabo de diez o quince minutos a fin de pillar a Petra *in delicto*, pero nunca está. Pruebo a dejar el camarote hecho un desastre, marcharme, esconderme en alguna cubierta inferior y luego volver a toda prisa al cabo de veintinueve minutos exactamente: de nuevo abro la puerta de golpe, pero ni está Petra ni nadie ha limpiado. Luego abandono el camarote exactamente con la misma expresión y llevando las mismas cosas que la vez anterior y esta vez permanezco escondido durante treinta y un minutos y regreso: ahora no hay rastro de Petra pero el camarote 1009 está esterilizado, reluciente y hay un bombón en la almohada nueva de la cama. Sepan que examino con cuidado cada centímetro de todas las superficies por las que paso durante estos experimentos: no encuentro cámaras, sensores de movimiento ni ninguna otra prueba que pueda explicar cómo lo saben.[217] De forma que por el momento postulo que debe de haber un miembro especial de la tripulación asignado a cada pasajero que sigue todo el tiempo a ese pasajero, usando técnicas extremadamente sofisticadas de vigilancia personal e informando de los movimientos de los pasajeros, de sus actividades y de la hora prevista de regreso al camarote al cuartel general del personal de mantenimiento, o algo así. Así pues, durante un día aproximadamente intento llevar a cabo acciones evasivas extremas —darme la vuelta de repente y mirar detrás de mí, salir de pronto de detrás de una esquina, entrar y salir de la Tienda de Regalos por puertas distintas, etcétera—, pero nunca sorprendo a nadie vigilándome. Nunca consigo desarrollar una teoría mínimamente plausible acerca de cómo lo hacen. Para cuando dejo de intentarlo, ya me siento medio loco y mis medidas de contraespionaje hacen que el resto de los pasajeros del pasillo de babor de la cubierta 10 me miren con miedo e incluso que algunos se den golpecitos con el dedo en la sien.

Sostengo que hay algo profundamente exasperante en el servicio exquisito y los cuidados que uno recibe en el *Nadir*, y que el absurdo mantenimiento invisible de los

camarotes constituye el ejemplo más claro de lo que tiene de temible. Porque, en el fondo, no es *realmente* como tener una mamá. *Pese* a la culpa y las regañinas, etcétera, tu mamá limpia tus cosas básicamente porque te quiere: tú eres la causa, el objeto de la limpieza por decirlo así. En el *Nadir*, sin embargo, una vez que han pasado la novedad y el descubrimiento de la comodidad, me doy cuenta de que ese sistema fenomenal de limpieza no tiene nada que ver conmigo. (Resulta particularmente traumático para mí asumir que Petra limpia el camarote 1009 de forma tan fenomenal solamente porque le ordenan que lo haga, y por tanto (obviamente) que no lo hace por mí ni porque yo le caiga bien ni piense que soy No Problema o Graciosillo —en realidad es probable que limpiara mi camarote de forma igualmente fenomenal aunque yo fuera un cretino—, ¿y acaso es posible que a pesar de la sonrisa me considere un cretino, y entonces es posible que yo sea realmente un cretino? Es decir, si los cuidados y la amabilidad radical no parecen motivados por el afecto radical y, por tanto, no sirven para afirmarlo a uno ni ayudarlo a saber que no es en última instancia un cretino, entonces, ¿qué significado final tienen todos los cuidados y la limpieza?)

La sensación se parece mucho a la experiencia de estar invitado en casa de alguien que haga cosas como colarse de madrugada y hacerte la cama de invitados mientras estás duchándote y doblarte la ropa sucia o incluso lavártela sin que tú se lo pidas, o que te vacíe el cenicero después de cada cigarrillo que fumas, etcétera. Durante un tiempo, con un anfitrión como este, todo parece genial y te sientes cuidado, recompensado, afirmado, digno, etcétera. Pero al cabo de ese tiempo empiezas a intuir que tu anfitrión no actúa por afecto o atención hacia ti sino simplemente en obediencia a los imperativos de alguna neurosis personal relacionada con la limpieza doméstica y el orden… Lo cual quiere decir que, dado que el sentido final y el objeto de la limpieza no eres tú sino la limpieza y el orden, el hecho de que te marches va a ser un alivio para él. Lo cual quiere decir que los cuidados higiénicos que te destina en realidad son pruebas de que no te quiere por aquí. El *Nadir* no tiene la alfombra revestida de celofán ni los muebles forrados de plástico de un anfitrión analmente retentivo como el de mi ejemplo, pero el aura psíquica es la misma, y también lo es la perspectiva feliz de marcharse.

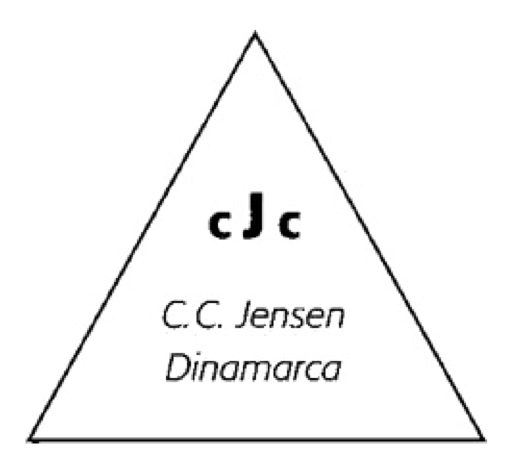
10

No sé qué tal lo llevaría un claustrofóbico, pero para el agorafóbico un Megacrucero de Lujo 7NC presenta un buen número de atractivas opciones de encierro. El agorafóbico puede elegir entre no abandonar el barco,[218] no moverse de ciertas

cubiertas, no salir de la cubierta en que esté su camarote, evitar salir al aire libre y a las barandillas con bonitas vistas que hay a ambos lados de esa cubierta en concreto, y limitarse exclusivamente al interior cerrado de esa cubierta. O bien puede no salir nunca de su camarote.

Yo —que no soy un verdadero agorafóbico de los que ni pueden ir al supermercado, sino lo que se llama un semiagorafóbico o agorafóbico parcial— llego sin embargo a amar con locura el camarote 1009 de babor exterior.[219] Está construido con un polímero parecido al esmalte de color beige y sus paredes son extremadamente gruesas y sólidas: puedo pasarme cinco minutos aporreando la pared junto a mi cama de forma realmente molesta antes de que mis vecinos de popa me devuelvan algún porrazo (muy débil). El camarote mide trece zapatillas deportivas Keds talla cuarenta y cuatro de longitud por doce Keds de anchura y tiene un pequeño vestíbulo peninsular que se extiende hacia una puerta del camarote que tiene tres cerraduras de distintas técnicas, instrucciones trilingües de uso de los botes salvavidas atornilladas en el interior y un montón de tarjetas de NO MOLESTAR colgando del pomo interior.[220] El vestíbulo tiene una vez y media mi anchura. A un lado del vestíbulo está el baño del camarote, y al otro lado está el Wondercloset, un complicado panel de estanterías, cajones, perchas, chiribitiles y una caja fuerte personal a prueba de incendios. El Wondercloset es tan complicado de emplear en cada uno de sus centímetros cúbicos que solamente puedo decir que debe de haber sido diseñado por una persona realmente organizada.

A lo largo de toda la cabina hay una repisa larga de esmalte que recorre la pared de debajo de una ventana que creo que se llama ojo de buey.[221] Igual que los ojos de buey que salen en la tele, este ojo de buey es redondo pero no pequeño, y en términos de su importancia para el ambiente y la *raison* de la habitación se parece al rosetón de una catedral. Está hecho de ese cristal tan grueso detrás del que se esconden los cajeros en los autobancos. En una esquina del cristal del ojo de buey pone esto:



Uno puede golpear el cristal con el puño sin que se mueva ni vibre. Es de un cristal muy bueno. Todas las mañanas, exactamente a las 8:34 h, un filipino vestido con un

mono se pone de pie en uno de los botes salvavidas que cuelgan en hileras entre las cubiertas 9 y 10 y rocía mi ojo de buey con una manguera para quitarle la sal, lo cual es un espectáculo divertido.

Las dimensiones del camarote 1009 están en el límite justo entre muy ajustadas y constreñidas. En su suelo casi cuadrado se amontonan una cama grande, dos mesillas de noche con lámparas y un televisor de dieciocho pulgadas con cuatro opciones de cable marítimo, dos de los cuales muestran bucles continuos del juicio de O. J. Simpson.[222] También hay una mesa de esmalte blanco que, además, hace las veces de tocador, y una mesa redonda de cristal sobre la cual hay una cesta que a ratos está llena de fruta fresca y a ratos llena de cáscaras y cortezas de la misma. No sé si es el procedimiento estándar o un sutil incentivo periodístico, pero siempre que salgo del camarote más de la media hora requerida me encuentro con otra cesta de fruta envuelta en película transparente de color azul, sobre la mesa de cristal. Es fruta fresca y buena y siempre hay. No había comido tanta fruta en mi vida.

El baño del camarote 1009 merece elogios extravagantes. He visto muchos baños en mi vida, y este es de puta madre. Tiene cinco Keds y media hasta el borde del escalón de la ducha y el letrero de «Cuidado, escalón». La habitación está recubierta de esmalte blanco y acero inoxidable reluciente. La lámpara del techo es todo un lujo, una especie de eurofluorescente de color azul intenso que pasa por un filtro de difusión que hace que la luz sea quirúrgicamente precisa sin ser inhóspita.[223] Junto al interruptor de la luz hay un secador de pelo marca Alisco Sirocco sujeto a la pared que se enciende automáticamente en cuanto uno lo saca del soporte. La posición *Fuerte* del secador casi te arranca la cabeza. Junto al secador hay enchufes de 115 voltios y 230 voltios, además de uno de 110 voltios de toma de tierra para las maquinillas.

El lavamanos es enorme y tiene una pileta muy profunda que, sin embargo, no resulta escarpada ni mala para la espalda. Un espejo del ya clásico C. C. Jensen cubre toda la pared de encima del lavamanos. La bandeja metálica para los jabones tiene estrías para que no queden esos restos de agua que forman una babilla bajo las pastillas. La ingeniosa amabilidad de la bandeja antibabilla resulta particularmente conmovedora.

Tengan en cuenta que el 1009 es un camarote de precio medio. La mente se encoge de placer al imaginar cómo debe de ser el baño de esos camarotes que son como áticos de lujo.[224]

En cuanto uno entra al baño del 1009 y enciende la luz del techo, también se enciende un ventilador cuya fuerza y aerodinamismo no le dan cuartel al humo o a los olores corporales más ofensivos.[225] Es tanta la succión del ventilador que si uno se pone de pie debajo de su respiradero de lamas, el pelo se eleva verticalmente sobre la cabeza, lo cual, junto con la acción contundente y abundantemente ondulante del

secador Sirocco, me permite horas enteras de diversión frente al espejo espléndidamente iluminado.

La ducha en sí rinde mucho más de lo esperado. El agua del grifo caliente es abrasadoramente caliente, pero solamente hace falta una manipulación preseleccionada del pomo de la ducha para conseguir una temperatura perfecta de 37º. El agua de mi casa debería tener una presión como la de aquí: la fuerza con que sale el agua de la ducha te arroja contra la pared opuesta del cubículo, y a 37º la función MASAJE hace que se te pongan los ojos en blanco y los esfínteres se te abran.[226] El teléfono de la ducha y su cable metálico flexible también se pueden quitar, de forma que uno puede agarrar el extremo y dirigirse el chorro castigador, por ejemplo, a una rodilla particularmente sucia o algo así.[227]

En cuanto a los objetos de tocador, flanquean el espejo del lavamanos unas bandejas anchas y planas de acero atornillado llenas de toda clase de artículos. Hay champú acondicionador Caswell-Massey en una botella muy práctica del tamaño de los botellines de licor de los aviones. Hay emulsión corporal y para manos Caswell-Massey de almendra y áloe con seda. Hay un robusto calzador de plástico y una manopla de gamuza para limpiarse las gafas, o bien sacarles brillo a los zapatos: ambos objetos son de los colores azul marino sobre blanco resplandeciente distintivos de Celebrity.[228] Hay, no uno, sino *dos* gorros de ducha. Hay el clásico y nada pretencioso jabón de seguridad antideslizante. Hay toallitas que no tienen bultitos ni pelo y unas toallas con las que uno se querría casar.

En el Wondercloset del vestíbulo hay mantas de gamuza extra, almohadas hipoalergénicas y bolsas de plástico impresas con la inscripción CRUCEROS CELEBRITY de todos los tamaños y las formas para llevar la ropa a lavar o a la tintorería.[229]

Pero todo esto sigue siendo insignificante comparado con el fascinante y potencialmente perverso retrete del camarote 1009. Una combinación armónica de forma elegante y funcionamiento vigoroso, flanqueado por rollos de papel tan suave que no les hace falta las perforaciones usuales para separar las hojas, mi lavabo tiene encima la siguiente inscripción: ESTE RETRETE ESTÁ CONECTADO A UN SISTEMA DE DESAGÜES POR ASPIRACIÓN. POR FAVOR, NO TIRE AL RETRETE NADA QUE NO SEAN DESPERDICIOS CORRIENTES Y PAPEL HIGIÉNICO.[230]

Sí, es cierto, un *retrete aspirador*. Y, del mismo modo que el ventilador del techo, no es una aspiración moderada ni suave. Tirar de la cadena provoca un ruido breve pero traumático, una especie de gárgara sostenida en si mayor, como un trastorno gástrico a escala cósmica. Junto con este ruido se produce una succión contundente tan poderosa que resulta al mismo tiempo temible y extrañamente reconfortante: tus desperdicios no parecen tanto succionados como *arrojados* lejos de ti, y arrojados con una velocidad que te hace sentir que los desperdicios van a terminar tan lejos de ti que se van a convertir en una abstracción, una especie de tratamiento por desagües

en el nivel existencial.[231] [232]

11

Viajar por primera vez en barco es una oportunidad para darse cuenta de que el océano no es el océano. El agua cambia. El Atlántico que bulle al oeste de Estados Unidos es azul verdoso, oscuro y parece malvado. Alrededor de Jamaica, sin embargo, es más bien de un color aguamarina lechoso y traslúcido. Junto a las islas Caimán es de un tono azul eléctrico, y junto a Cozumel es casi purpúreo. Lo mismo ocurre con las playas. Se puede decir a simple vista que la arena del sur de Florida desciende de piedras: te hace daño en los pies descalzos y tiene un brillo mineral. Pero la playa de Ocho Ríos se parece más a azúcar sucio, y la de Cozumel es como azúcar limpio, y en algunos lugares de la costa de Gran Caimán la textura de la arena se parece más a harina, silicato, de un color blanco tan onírico y vaporoso como el blanco de las nubes. La única constante verdadera de la topografía náutica del Caribe del *Nadir* es algo relacionado con su encanto irreal y de aspecto casi retocado:[233] es imposible describirlo bien, pero lo más parecido que puedo decir es que tiene un aspecto *caro*.

12

Las mañanas de escala son una ocasión especial para el semiagorafóbico, porque todo el mundo se baja del barco y va a la orilla para participar en las Excursiones Organizadas a la costa o para algún rollo turístico peripatético no estructurado, y las cubiertas superiores tienen ese aspecto desierto y extrañamente delicioso de la casa de tus padres cuando eres niño, estás enfermo y todo el mundo se ha ido a trabajar o a la escuela, etcétera. Ahora mismo son las 9:30 h del 15 de marzo (*idus* miércoles) y estamos atracados en Cozumel, México. Estoy en la cubierta 12. Dos tipos con camisetas de empresas de software pasan haciendo *jogging* cada dos minutos,[234] pero aparte de ellos estoy yo solo con mi óxido de cinc, mi gorro y un millar aproximado de hamacas de alta calidad vacías y plegadas de forma idéntica. El mozo de las toallas de la cubierta 12 de popa no tiene a casi nadie para ejercitar su celo, así que hacia las 10:00 h ya voy por mi quinta toalla nueva.

Aquí el semiagorafóbico puede estar solo de pie en la barandilla superior de babor

y contemplar el mar en actitud pensativa. El mar junto a Cozumel es una especie de añil acuoso a través del cual se puede ver el blanco polvoriento del fondo marino. En la media distancia, las formaciones de coral submarinas son enormes formaciones nubosas de púrpura intenso. Se entiende por qué la gente dice de los mares en calma que son «cristalinos»: a las 10:00 h el sol asume una especie de ángulo de Brewster en relación con la superficie, y la bahía se ilumina hasta donde alcanza la vista: el agua se mueve en un millón de sentidos distintos, y cada movimiento arranca un destello. Pasadas las formaciones de coral, el agua se hace progresivamente oscura en franjas ordenadas y parecidas al beicon: creo que este fenómeno tiene que ver con la perspectiva. Todo es extremadamente bonito y pacífico. Aparte de mí, del mozo de las toallas y de los corredores orbitantes, solamente hay una señora mayor tumbada boca arriba leyendo *No más codependencia* y un hombre de pie en la parte delantera de la barandilla de estribor grabando el mar en vídeo. Este tipo triste y cadavérico, a quien el segundo día ya he bautizado como Capitán Vídeo, tiene el pelo gris de punta, sandalias Birkenstock, unos tobillos muy finos sin pelo y es uno de los excéntricos más llamativos del crucero.[235] Casi todo el mundo a bordo del *Nadir* sufre la locura de las cámaras, pero el Capitán Vídeo lo graba absolutamente *todo*, incluyendo las comidas, los pasillos vacíos, las partidas interminables de bridge geriátrico, e incluso se sube al escenario de la cubierta 11 durante las fiestas en las piscinas para grabar al público desde la perspectiva de los músicos. Salta a la vista que la grabación magnética de la experiencia del Megacrucero del Capitán Vídeo va a ser el típico rollo aburrido warholiano que dura exactamente el mismo tiempo que el Crucero. El Capitán Vídeo es la única persona que conozco aparte de mí que navega sin parientes ni compañeros, y ciertas similitudes adicionales entre el Capitán Vídeo y yo (la voluntad semiagorafóbica de no bajar del barco en puerto, por ejemplo) me pone un poco incómodo, y suelo evitarlo en la medida de lo posible.

El semiagorafóbico también puede estar de pie en la barandilla de estribor de la cubierta 12 y observar cómo el ejército de pasajeros del *Nadir* son desparramados por la pasarela de la cubierta 3. No paran de salir por la portezuela y de cruzar la estrecha pasarela. A medida que las sandalias de cada uno de ellos tocan el muelle se produce una transformación sociolingüística de *pasajero* a *turista*. En este preciso momento, más de mil trescientos turistas de alto nivel con divisas que soltar y experiencias por disfrutar y grabar componen una hilera serpentina que sale del muelle de Cozumel, un muelle de hormigón de cuatrocientos metros de longitud que termina en el CENTRO DE TURISMO,[236] una especie de megacobertizo prefabricado donde se pueden conseguir Excursiones Organizadas,[237] taxis o ciclomotores para ir a San Miguel. Los rumores de anoche en la mesa 64 eran que en el primitivo e increíblemente pobre Cozumel los dólares americanos eran tratados como ovnis: «Los adoran en cuanto aterrizan».

Los nativos que hay en el muelle de Cozumel ofrecen a los naditas la oportunidad de fotografiarse sosteniendo una iguana enorme. Ayer, en el muelle de Gran Caimán, los nativos les ofrecieron la oportunidad de fotografiarse con un tipo con pata de palo y garfio, mientras que junto a la proa del *Nadir* un barco pirata falso se pasó la mañana surcando el puerto, disparando andanadas falsas y poniendo a todo el mundo de los nervios.

Los turistas del *Nadir* avanzan en parejas, cuartetos, grupos y pandillas; las líneas forman ondulaciones complejas. Las camisas de todo el mundo son de colores pastel, están adornadas con las fundas de los equipos de grabación y el 85% de las mujeres llevan viseras blancas y bolsos de mimbre. Y todo el mundo abajo lleva puestas gafas de sol con el accesorio de moda de este año, un cordel fluorescente que se ata a las patillas para que las gafas puedan colgar del cuello y uno pueda ponérselas y quitárselas todo el tiempo.[238]

A mi derecha (al sudeste), otro Megacrucero se acerca para atracar en alguna parte muy cerca de nosotros, a juzgar por el vector de aproximación. Se mueve como una fuerza de la naturaleza y parece mentira que tantísima masa sea movida por una simple mano en un timón. No me imagino cómo debe de ser aparcar uno de esos cachorros en el muelle. Creo que debe de parecerse a aparcar un camión con remolque en una plaza del mismo tamaño que el camión con los ojos vendados y después de tomarse cuatro pastillas de LSD. No hay forma empírica de saberlo: ni siquiera me dejan acercarme al puente del barco, no después de la cagada del *au jus*. Atracar esta mañana al salir el sol requirió un frenesí de tripulantes, personal de tierra y también el ancla,[239] que se descolgó del ombligo del barco y fue izada con una docena de cabos complejamente atados a algo que parecen traviesas de ferrocarril colocadas en el muelle. La tripulación persiste en llamar «líneas» a los cabos, aunque cada uno de ellos sea del diámetro de la cabeza de un turista.

No puedo transmitir la escala brutal y surrealista de todo: el barco altísimo, el muelle, la gigantesca cúpula lapislázuli del cielo. El Caribe, como siempre, carece de olores. El suelo de la cubierta 12 son tablones muy ajustados de la misma madera aromática y parecida al alcornoque que hay en las saunas.

Contemplar desde una gran altura a tus compatriotas caminando como patos con sandalias caras por puertos azotados por la pobreza no es uno de los momentos más divertidos de un Crucero de Lujo 7NC. Hay algo ineludiblemente bovino en un turista americano avanzando como parte de un grupo. Hay cierta placidez codiciosa en ellos. En nosotros, mejor dicho. En puerto nos convertimos automáticamente en *Peregrinator americanus, Die Lumpenamerikaner*. La Gente Fea. Para mí, la boviscopofobia[240] es una motivación todavía más fuerte que la semiagorafobia para quedarme en el barco cuando estamos en puerto. Es en puerto donde me siento más implicado y visiblemente cómplice. Casi nunca he salido de Estados Unidos, y nunca

como parte de un rebaño con ingresos altos, y en puerto —incluso aquí arriba de todo en la cubierta 12 y limitándome a mirar— soy nueva y desagradablemente consciente de ser americano, del mismo modo que siempre soy consciente de ser blanco cuando estoy rodeado de gente no blanca. No puedo evitar pensar cómo deben de vernos ellos, esos jamaicanos y mexicanos impávidos,[241] o especialmente cómo nos ve la tripulación inferior no aria del *Nadir*. Llevo toda la semana haciendo todo lo que puedo para separarme a los ojos de la tripulación del rebaño bovino del que formo parte, para distanciarme de alguna forma: evito las cámaras, las gafas de sol y la ropa caribeña en tonos pastel; insisto mucho en llevarme mi bandeja en la cafetería y doy gracias de forma efusiva incluso por el más pequeño servicio. Como hay tantos de mis compañeros de crucero que gritan, yo me enorgullezco especialmente de hablar en tono ultrasilencioso con los tripulantes que hablan mal el inglés.

A las 10:35 h no queda más que una nubecita o dos en un cielo tan azul que duele a la vista. Hasta el momento, todos los amaneceres en puerto han estado encapotados. Luego el sol ascendente cobra fuerza y dispersa las nubes, de manera que durante una hora o dos el cielo parece cortado a tiras. Luego, a las 8:00 h, un azul interminable se abre como un ojo y se queda de esa forma toda la mañana, con una o dos nubes siempre a lo lejos, como si estuvieran para calcular la escala.

Ahora tienen lugar maniobras fórmicatorias multitudinarias entre trabajadores del muelle con cabos y walkie-talkies mientras el otro Megacrucero de color blanco resplandeciente avanza lentamente hacia el muelle por la derecha.

Luego, ya cercano el mediodía, las nubes aisladas que quedan en el cielo empiezan a avanzar la una sobre la otra, y a primera hora de la tarde comienzan a entrelazarse lentamente como piezas de un rompecabezas, y hacia el atardecer el rompecabezas queda resuelto y el cielo se vuelve del color de las monedas viejas de medio dólar.[242]

Pero, por supuesto, toda esta conducta mía ostensiblemente dirigida a distinguirme de los demás está motivada a su vez por una preocupación consciente y ligeramente condescendiente acerca de la imagen que doy a los demás que es (la preocupación) 100% propia de los americanos adinerados. Parte de la desesperación general de este crucero de lujo es que no importa lo que haga, no puedo alejarme de mi americanidad esencial y nuevamente desagradable. Esta desesperación alcanza su clímax en puerto, mirando algo de lo que no puedo evitar formar parte. No importa que esté aquí arriba o ahí abajo, soy un turista americano, y por tanto *ex officio* corpulento, rollizo, rubicundo, escandaloso, tosco, condescendiente, ensimismado, malcriado, preocupado por su aspecto, avergonzado, desesperante y codicioso: la única especie de bovino carnívoro que se conoce en el mundo.

Igual que en los demás puertos, aquí las motos acuáticas no paran de zumbar toda la mañana en torno al *Nadir*. Ahora mismo hay una media docena. Las motos

acuáticas son los mosquitos de los puertos del Caribe, molestas, irrelevantes y por lo visto siempre presentes. Su ruido es un cruce entre una gárgara y una motosierra. Ya estoy harto de las motos acuáticas y nunca he ido en moto acuática. Recuerdo haber leído en alguna parte que las motos acuáticas son increíblemente peligrosas y propensas a los accidentes, y siento una especie de satisfacción malvada por ello cuando veo pasar zumbando y trazando jeroglíficos de espuma a todos esos tipos rubios con estómagos como tablas y gafas de sol sujetas con cordones fluorescentes.

En lugar de barcos piratas falsos, en Cozumel hay barcos con el fondo de cristal que navegan por encima de las sombras de los corales. Se mueven tortuosamente debido a que están terriblemente abarrotados de pasajeros de los cruceros en plena Excursión Organizada por la Costa. Lo más bonito del panorama es que todo el mundo en los barcos está mirando hacia abajo, más de un centenar de personas por barco: parece de alguna forma que estén rezando y hace destacar la figura del piloto del barco, un nativo que mira inexpresivamente hacia delante a la misma nada a la que miran todos los pilotos de todas las clases de transporte de masas.[243]

Un paracaídas de color rojo y naranja arrastrado por una lancha flota inmóvil en el horizonte del puerto, con un monigote suspendido.

El mozo de las toallas de la cubierta 12 de popa, un checo espectral con los ojos tan hundidos que parecen negros por la sombra de las cejas, permanece erguido e inexpresivo junto a su carro, jugando a algo parecido al piedra-papel-y-tijera consigo mismo. He descubierto que el mozo de las toallas de la cubierta 12 de popa es inmune al charloteo periodístico y las preguntas: me dirige una mirada de lo que solamente puedo definir como *neutralidad mordaz* cada vez que voy a buscar otra toalla. Me vuelvo a poner óxido de cinc. Ahora el Capitán Vídeo no está filmando, pero está mirando a puerto a través de un cuadrado que ha hecho con las manos. Es de esa clase de tipos que uno puede decir sin necesidad de mirarlos que están hablando solos. El otro Megacrucero está atracando a nuestro lado, procedimiento que por lo visto exige un montón de bocinazos codificados de su sirena apocalíptica. Pero tal vez el mejor espectáculo visual de toda la mañana en el puerto es otro gran evento organizado para los turistas de Cruceros 7NC: un grupo de nadiritas está aprendiendo a bucear con esnórkel en las aguas remansadas que hay junto a la orilla. Un poco más allá del lado de babor de la proa veo a unos ciento cincuenta ciudadanos corpulentos flotando boca abajo, inmóviles, en la clásica postura de Hacer el Muerto, con aspecto de víctimas hinchadas y flotantes de algún percance horrible: desde esta altura es una imagen macabra y fascinante. Ya he dejado de buscar aletas dorsales a babor. Resulta que los tiburones, a los que por lo visto les falta sentido estético, nunca aparecen por los hermosos puertos del Caribe, aunque un par de jamaicanos me contaron historias morbosas aunque dudosas acerca de barracudas que podían arrancar miembros de un solo ataque quirúrgico. Tampoco parece haber nunca en los puertos caribeños rastro

alguno de algas kelp, salicornia europea, algas marinas ni tampoco del sapropel que se supone que se forma en los océanos. Probablemente a los tiburones les gustan las aguas más turbias o llenas de algas; aquí las víctimas potenciales pueden verlos venir con mayor facilidad.

Hablando de carnívoros, los barcos *Ecstasy* y *Tropicale* de Cruceros Carnival Inc. están anclados en este mismo puerto. En las escalas, los Megacruceros Carnival suelen atracar lejos de otros cruceros y me da la impresión de que al resto de los barcos les parece bien. En los barcos de Carnival hay montones de gente de aspecto veinteañero asomada a las barandillas y desde lejos parecen latir un poco, como los bafles de un equipo de alta fidelidad. Hay infinidad de rumores acerca de los Cruceros 7NC de Carnival, uno de los cuales es que sus Cruceros son como bares de alterne flotantes y que por las noches los barcos se balancean con un evidente chacachacachaca carnal. A bordo del *Nadir* no hay nada de esa conducta concupiscente. Me alegro de decirlo. A estas alturas, ya me he convertido en un esnob en materia de Cruceros 7NC, y siempre que alguien menciona las compañías Carnival o Princess en mi presencia noto que mi cara asume la misma expresión de disgusto elegante que Trudy y Esther.

Pero ahí los tenemos, al *Ecstasy* y al *Tropicale*. Y ahora mismo, junto al *Nadir* y al otro lado del muelle, acaba de atracar y de ser amarrado el *Dreamward*, con sus colores melocotón sobre fondo blanco que creo que significan que es propiedad de la compañía Cruceros Norwegian. Su pasarela de la cubierta 3 sobresale y casi toca a nuestra pasarela de la cubierta 3 —produciendo una impresión obscena— y los pasajeros del *Dreamward*, idénticos en todos los aspectos importantes a los pasajeros del *Nadir*, ahora se agolpan en la pasarela, se apretujan y descienden hacia el muelle por la especie de cañón de sombra que forman las paredes altas de los cascos de nuestros respectivos barcos. Los barcos los flanquean y los fuerzan a avanzar en una especie de desfile interminable. Muchos pasajeros del *Dreamward* giran el cuello para maravillarse ante el tamaño de la cosa que acaba de regurgitarlos. El Capitán Vídeo, inclinado sobre la barandilla de estribor, de forma que solamente las puntas de sus sandalias siguen en contacto con la cubierta, los filma mientras ellos nos miran, y no pocos dreamwarditas levantan sus cámaras de vídeo y enfocan en nuestra dirección en una especie de gesto defensivo o de revancha, y durante un instante ellos y el Capitán Vídeo componen un retablo que resulta casi clásicamente posmoderno.

Debido a que el *Dreamward* está alineado a nuestro lado, casi ojo de buey con ojo de buey, con la barandilla de babor,[244] de su cubierta 12 alineada contra la barandilla de estribor de nuestra cubierta 12, los semiagorafóbicos del *Dreamward* que evitan bajar a tierra y yo podemos mirarnos desde las barandillas del mismo modo lateral en que se miran dos conductores detenidos en un semáforo. Podemos ver cómo nos apilamos los unos contra los otros. Veo a la gente que hay en las barandillas del

Dreamward mirando al *Nadir* de arriba abajo. Les brilla la cara por el protector solar. El *Dreamward* es de un blanco resplandeciente, blanco en un grado que parece casi agresivo y que hace que el blanco del *Nadir* por contraste parezca beige o color crema. La proa del *Dreamward* es un poco más afilada y tiene un aspecto más aerodinámico que la nuestra y su banda lateral es de una especie de color melocotón fluorescente, y los parasoles de playa que rodean las piscinas de su cubierta 11[245] también son de color melocotón. Nuestros parasoles de playa son de color naranja claro, lo cual siempre me ha parecido extraño dado que los colores del *Nadir* son el blanco y el azul marino, y ahora este detalle me parece *ad hoc* y descuidado. El *Dreamward* tiene más piscinas en la cubierta 11 que nosotros, además de algo que parece una piscina adicional acristalada en la cubierta 6. Además, el azul de sus piscinas es ese azul distintivo del agua con cloro, mientras que las dos piscinas pequeñas del *Nadir* son de agua de mar y un poco pringosas, a pesar de que las piscinas del folleto de Celebrity eran tramposamente de ese color azul eléctrico de la buena agua con cloro de siempre.

En todas las cubiertas, hasta abajo del todo, los camarotes del *Dreamward* tienen pequeños balconcillos para mirar el mar con intimidad al aire libre. La cubierta 12 tiene una cancha de baloncesto de reglamento con redes de colores conjuntados y tableros tan blancos como obleas de comunión. Me fijo en que cada uno de los miles de carros para toallas que hay en la cubierta 12 del *Dreamward* tiene su propio mozo de las toallas y que sus mozos de las toallas son nórdicos rubicundos y no espectrales, y en sus semblantes no hay nada parecido a neutralidad mordaz ni tedio.

Lo que quiero decir es que, aquí de pie junto al Capitán Vídeo, empiezo a sentir una envidia codiciosa y casi lasciva del *Dreamward*. Me imagino que su interior es más limpio que el nuestro, más grande, más lujoso. Me imagino que la comida del *Dreamward* es todavía más variada y está preparada de forma más puntillosa, que la Tienda de Regalos del barco es menos cara, su casino menos deprimente, sus espectáculos menos cutres y sus bombones de las almohadas más grandes. Los pequeños balconcitos privados, en especial, parecen muy superiores a los ojos de buey de cristal de ventanilla de banco, y de pronto esos balconcitos me parecen absolutamente cruciales para la Megaexperiencia 7NC que estoy intentando vivir.

Paso varios minutos fantaseando acerca de cómo deben de ser los baños en el *Dreamward*. Me imagino que las salas de la tripulación deben de estar abiertas para que todo el mundo pueda bajar, asomarse y charlar un rato, y que la tripulación del *Dreamward* debe de ser abierta, genuinamente amistosa, con másters en literatura inglesa y diarios encuadernados en piel, perfectamente escritos con letra de imprenta y llenos de conocimientos náuticos y atractivas observaciones irónicas acerca de los Cruceros 7NC. Me imagino al gerente del hotel del *Dreamward* como un noruego paternal y amistoso con jersey gastado y un vago aroma a tabaco de pipa Borkum Rif,

un tipo sin gafas de sol ni altivez que abre las puertas a presión del puente, la cocina y el Desagüe por Aspiración del *Dreamward* y me acompaña personalmente, ofreciendo respuestas sucintas y citables a mis preguntas antes incluso de que yo se las haga. Experimento una repentina ráfaga de resquemor hacia la revista *Harper's* por hacerme una reserva en el *Nadir* y no en el *Dreamward*. Calculo a simple vista la anchura del abismo que tengo que saltar o cruzar en *rappel* para pasarme al *Dreamward* y mentalmente esbozo los párrafos que explicarían una hazaña periodística tan osada y propia de tipos como William T. Vollmann, como saltar literalmente de un Megacrucero 7NC a otro.

Esta línea saturnina de pensamiento discurre a medida que las nubes empiezan a acumularse y el cielo asume su textura opaca de todos los atardeceres. Estoy sufriendo una ilusión, y sé que es una ilusión, esta envidia de otro barco, pero a pesar de todo sigue siendo dolorosa. También es representativa de un síndrome psicológico que me doy cuenta de que ha empeorado sin parar a medida que avanza el Crucero, una lista mental de insatisfacciones y resquemores que al principio eran nimias pero ahora resultan casi desesperantes. Sé que el síndrome en cuestión no está causado por el simple desprecio nacido de una semana de familiaridad con el viejo *Nadir* y que el origen de todas las insatisfacciones no es en absoluto el *Nadir*, sino ese individuo humano consciente que soy yo, o, más precisamente, esa parte *Ur*-americana de mí que ansia ser cuidada y experimentar placeres pasivos: el Niño Insatisfecho que hay en mí, esa parte que siempre QUIERE de forma indiscriminada. De ahí ese síndrome por el cual, por ejemplo, hace solamente cuatro días, experimenté tanta vergüenza por la autoindulgencia consciente de pedir más comida gratis al Servicio de Camarotes, que tuve que llenar la cama de falsas pruebas de trabajo duro y de haberme saltado comidas, mientras que anoche me sorprendí a mí mismo mirándome el reloj con gran preocupación al cabo de quince minutos y preguntándome dónde coño estaba el tipo del Servicio de Camarotes con su bandeja. A estas alturas, me doy cuenta de que los bocadillos de la bandeja son bastante pequeños y que el pepinillo al vinagre de eneldo[246] siempre moja la rebanada de estribor del pan y que el maldito pasillo de babor es demasiado estrecho para permitirme sacar la bandeja usada del Servicio de Camarotes cuando he terminado de comer, de forma que la bandeja se queda toda la noche en el camarote y por la mañana adultera la esterilidad olfativa del camarote 1009 con un olor a rábanos rancios, y que esto resulta, hacia el quinto día del Crucero de Lujo, profundamente preocupante.

Dejando de lado a la muerte y a Frank Conroy, estamos ya en posición de apreciar la mentira que late en el negro corazón del folleto de Celebrity. Porque esta —la promesa de saciar esa parte de mí que siempre y solamente QUIERE— es la fantasía central que el folleto vende. Hay que fijarse en que la verdadera fantasía no es que se va a cumplir esa promesa, sino el que pueda cumplirse de alguna forma. He aquí una

inmensa mentira.[247] Y por supuesto quiero creérmela —a la mierda Buda—, quiero creer que esta Fantasía Vacacional Suprema va a reportar los *suficientes* cuidados, que esta vez el lujo y el placer van a ser administrados de forma tan completa e infalible que mi parte Infantil quedará saciada.[248]

Pero mi parte Infantil es insaciable: en realidad su misma esencia o *Dasein* consiste en su insaciabilidad apriorística. En respuesta a cualquier entorno de gratificaciones y cuidados extraordinarios, el Niño Insaciable que hay en mí simplemente ajusta sus deseos al alza hasta que nuevamente los estabiliza en su homeostasis de terrible insatisfacción. Y está claro que en el *Nadir*, tras unos pocos días de diversión que conducen a ese reajuste, la parte de mí que QUIERE y que permanecía acallada por los cuidados regresa, y con más fuerza. Hacia el miércoles soy dolorosamente consciente del hecho de que el aire acondicionado de mi camarote hace un ruido sibilante (y fuerte) y que aunque puedo subir el Muzak a base de reggae que sale de los altavoces del camarote no puedo bajar el volumen del altavoz más estridente que hay en el techo del pasillo de la cubierta 10 de babor. A estas alturas, me doy cuenta de que cuando el imponente ayudante de camarero de la mesa 64 usa su pala para retirar las migas del mantel antes de servir el siguiente plato nunca parece recoger *todas* las migas. A estas alturas, el traqueteo nocturno del cajón mal atornillado de mi Wondercloset suena como un martillo neumático. Sea o no una Kathleen Mavourneen de alta mar, cuando Petra me hace la cama, los dobladillos de hospital no le quedan en el mismo ángulo *exacto*. Mi mesa/tocador tiene una grieta del grosor de un cabello pero de aspecto insólitamente labial en el bisel de su extremo superior derecho, grieta que he llegado a odiar porque no puedo evitar mirarla cuando abro los ojos en la cama por las mañanas. La mayoría de los espectáculos nocturnos en directo que se celebran en el Celebrity Show Lounge son tan malos que dan vergüenza, y hay una marina repulsiva al más puro estilo cuadro de hotel atornillada en la pared de popa del camarote 1009 que no se puede descolgar ni girar hacia la pared, y el champú acondicionador Caswell-Massey resulta ser muchísimo más difícil de aclarar que el resto de los champús, y las esculturas de hielo del Buffet de Medianoche a veces parecen esculpidas a toda prisa, y la verdura de mis entrantes siempre está pasada, y es imposible que salga agua *absolutamente gélida* del grifo del baño de mi camarote.

Estoy aquí de pie en la cubierta 12, mirando a un *Dreamward* que apuesto a que tiene agua fría de la que te pone los nudillos azules y, como Frank Conroy, una parte de mí se da cuenta de que hace una semana que no he lavado un plato ni he estado cargado de cupones y dando golpecitos con el zapato en el suelo en ninguna cola de supermercado. Y, sin embargo, en lugar de sentirme refrescado o renovado, ya estoy anticipándome a lo estresante, exigente y desagradable que va a ser la vida adulta en tierra ahora que incluso la retirada prematura de una toalla por parte de un empleado

sepulcral me parece un ataque a mis derechos básicos, y, además, ahora la lentitud del ascensor de proa me parece un ultraje y la ausencia de pesas de diez kilos en el estante de las pesas del Gimnasio Olímpico es como una afrenta personal. Y ahora, mientras me preparo para bajar a almorzar, voy esbozando mentalmente una nota a pie de página verdaderamente mordaz acerca de la contrariedad más grande que he encontrado a bordo del *Nadir*: *los refrescos no son gratis*, ni siquiera en la cena. Hay que pedirle un Mr. Pibb a una camarera de cócteles del R5TC que habla un inglés espantoso como si fuera un puto Slippery Nipple y luego tienes que firmar la factura en la mesa y te lo cobran; y ni siquiera tienen Mr. Pibb. Te endilgan un Dr. Pepper con un encogimiento de hombros enfurecedoramente indiferente cuando cualquier *idiota* sabe que el Dr. Pepper no *puede* sustituir al Mr. Pibb, sino que es una puta imitación de mierda, o en cualquier caso una bebida extremadamente poco satisfactoria.[249]

13

Todas las noches la encargada de mantenimiento de los camarotes del pasillo de la cubierta 10 de babor, cuando termina de hacer la cama, deja sobre la almohada —junto con el último bombón del día y la tarjeta de Celebrity que desea las buenas noches en seis idiomas— el *Nadir Daily* del día siguiente, un periodicucho fático de cuatro páginas impreso en papel de vitela blanco con caracteres de color azul marino. El *Nadir Daily* ofrece resúmenes históricos sobre los próximos puertos por donde va a pasar el barco, textos promocionales sobre las Excursiones Organizadas en Tierra y los artículos de la Tienda de Regalos, y avisos en tono severo y enmarcados en recuadros con titulares mal escritos como CUARENTENAS PARA TRANSPORTAR COMIDA y ABUSO DE LA LEY DE DROGAS DE 1972.[250]

En estos momentos es jueves 16 de marzo, son las 7:10 h y estoy solo en el primer turno del desayuno en el R5TC, con el camarero de la mesa 64 y su imponente ayudante rondando alrededor.[251] Hemos llegado al extremo más alejado de nuestra trayectoria y emprendemos ahora el regreso a Cayo Hueso. Hoy es uno de esos días «en alta mar» en que las actividades de a bordo están más apretadas y organizadas de lo normal. Hoy es el día que he elegido para usar el *Nadir Daily* como guía turística, permanecer fuera del camarote 1009 durante un periodo muy superior a media hora, zambullirme de cabeza en la refriega recreativa y llevar a cabo un diario preciso y detallado de algunas experiencias realmente representativas mientras vamos todos juntos en Busca de Diversión Organizada. Así que todo lo que viene a continuación está extraído del diario personal escrito durante el día de hoy:

6:45 h. Un triple tintineo en los altavoces del camarote y los pasillos y luego una voz femenina elegante da los buenos días, anuncia la fecha, el clima, etcétera. Lo dice en un inglés con un ligero acento, lo repite en un francés que suena a alsaciano y luego en alemán. Es capaz de hacer que el alemán suene exuberante y poscoital. Es la misma voz de megafonía que en el muelle 21 pero tiene una cualidad que la hace sonar exactamente a aroma de colonia cara.

6:50-7:05 h. Ducha, juego con el secador Alisco Sirocco, el ventilador y el pelo en el espejo del baño, leo un trozo de las *Meditaciones diarias para los afectados por semifobias*, cojo el *Nadir Daily* y un rotulador fluorescente amarillo.

7:08-7:30 h. Primer Turno de Desayuno en la mesa 64 del R5TC. Anoche todo el mundo anunció su intención de levantarse después del desayuno y comerse unos bollos o algo así más tarde en el Windsurf Cafe. De manera que estoy solo en la mesa 64, que es grande, redonda y está junto a una ventana de estribor.

El camarero de la mesa 64, tal como he mencionado ya, se llama Tibor. Mentalmente me refiero a él como «Tiberio», pero nunca en voz alta. Tibor me ha desmontado las alcachofas y la langosta y me ha enseñado que extrahecha no es la única forma en que se puede disfrutar de la carne. Creo que hemos establecido cierta relación. Tiene treinta y cinco años, mide metro sesenta y es regordete, y sus movimientos tienen la economía grácil propia de los hombres bajitos y regordetes pero ágiles. En relación al menú. Tibor aconseja y recomienda, pero sin la altivez que siempre me ha hecho odiar a los camareros gastropedantes de los restaurantes caros. Tibor es omnipresente sin ser empalagoso ni opresivo. Es amable, cálido y divertido. Es de Budapest y tiene un posgrado en administración de restaurantes cursado en una universidad húngara impronunciable. Su mujer está en casa esperando su primer hijo. Es el Camarero en Jefe de las mesas 64 a 67 en las tres comidas diarias. Puede llevar tres bandejas sin precariedad y nunca parece estresado ni nervioso de la forma en que lo parecen muchos camareros a cargo de varias mesas. Da la impresión de importarle lo que hace. Su cara es a la vez redonda y puntiaguda, y también rubicunda. Nunca se le arruga el esmoquin. Sus manos son blandas y rosáceas, y la piel de la juntura de su pulgar no tiene arrugas, como la juntura del pulgar de un niño pequeño.

Las mujeres de la mesa 64 han comentado que Tibor es mono, de la misma forma que lo es un botón. Pero he aprendido a no dejar que su monería me engañe. Tibor es un profesional. Su compromiso de poner en práctica de forma personal la excelencia fanática del *Nadir* es lo único acerca de lo que no muestra ningún sentido del humor.

Si haces coña con él en este terreno se angustia y no hace ningún esfuerzo por ocultarlo. Tomen como ejemplo la segunda noche, el domingo, a la hora de la cena: Tibor estaba dando la vuelta a la mesa y preguntándonos a todos qué tal estaban nuestros entrantes, y a todos nos pareció una de esas preguntas superficiales de los camareros y todos sonreímos de forma despreocupada, nos aclaramos la garganta y dijimos: «Bien, bien». Tibor se detuvo finalmente y nos miró a todos con expresión angustiada y cambió ligeramente el timbre de su voz de forma que quedara claro que se dirigía a la mesa entera: «Por favor, yo pregunto: ¿es excelente? Por favor. Si excelente, ustedes dicen, y yo feliz. Si no excelente, por favor, no digan excelente. Déjenme arreglar. Por favor». Se dirigió a nosotros sin ninguna altivez ni pedantería. Lo decía sinceramente. Su expresión era desnuda como la de un bebé, y lo escuchamos y nada más volvió a ser superficial.

El bueno de Wojtek, el imponente polaco con gafas, de veintidós años y casi dos metros de altura, el ayudante de camarero de la mesa 64 —a cargo del agua, el pan, la limpieza de las migas y un molinillo gigantesco para poner pimienta encima de cualquier cosa a menos que uno se apresure y tape el plato con la mitad superior del cuerpo—, el bueno de Wojtek trabaja exclusivamente con Tibor, y ambos componen con sus servicios combinados un minué coreografiado hasta el último giro y hablan en voz baja el uno con el otro en un alemán macarrónico con toques eslavos que salta a la vista que han ido desarrollando durante incontables conversaciones profesionales en voz baja. Y se nota que Wojtek reverencia a Tibor tanto como el resto de nosotros.

Esta mañana Tiberio lleva una pajarita roja y huele ligeramente a madera de sándalo. El Primer Turno del Desayuno es el mejor momento para estar con él, porque no está muy ocupado y se le puede hacer charlar sin que parezca angustiado o tenga que abandonar sus tareas. No sabe que estoy a bordo del *Nadir* como pseudoperiodista. No estoy seguro de por qué no se lo he dicho: de alguna forma creo que sería más difícil para él. Durante la charla del desayuno nunca le pregunto nada acerca de Cruceros Celebrity ni del *Nadir*,[252] no por deferencia a las órdenes irritantes del señor Dermatitis, sino porque creo que me moriría si Tibor tuviera algún problema por mi culpa.

El sueño de Tibor es volver algún día a Budapest[253] para quedarse, y con los ahorros amasados en el *Nadir* abrir una especie de café con mesas en la acera para gente con boina y periódico especializado en algo llamado «Sopa de cereza». Con esto en mente, voy a dejarle a Tiberio una propina mucho, mucho mayor que los tres dólares por día que nos han sugerido [254] y a equilibrar nuestros gastos totales dando propinas radicalmente pequeñas tanto al siniestro *maître* sin labios como a nuestro sumiller, un ceilanés empalagoso y siniestro al que toda la mesa ha bautizado como el Buitre de Terciopelo.

8:15 h. Misa católica a cargo del padre DeSandre. Localización: Salón Arco Iris, cubierta 8.[255]

El *Nadir* carece de una capilla propiamente dicha. El sacerdote coloca una especie de credencia plegable en el Salón Arco Iris, el más cercano a la proa de los salones de fantasía que hay en las cubiertas, de colores salmón y amarillo cera con frisos de bronce pulimentado. Arrodillarse en el mar resulta bastante complicado. Somos una docena de personas. El sacerdote recibe la iluminación trasera de un ventanal de babor y su homilía carece felizmente de bromas náuticas o referencias al hecho de que la vida es un viaje. Para la comunión, uno puede elegir beber vino o mosto sin azúcar de la marca Welch. Incluso las obleas para la comunión de la misa diaria del *Nadir* están inusualmente ricas, más parecidas a galletas que las hostias normales y con un regusto dulce cuando se deshacen entre los dientes.[256] Cualquier observación cínica acerca de lo apropiado que resulta el hecho de que la misa diaria en un Crucero de Lujo 7NC se celebre en un bar lleno de decoración parece demasiado obvia como para perder espacio con ella. Cómo un sacerdote diocesano consigue que su parroquia sea un Megacrucero 7NC —si tal vez Celebrity tiene una reserva de clérigos, más o menos como el ejército, y los asignan de forma rotativa a los distintos barcos, o si la Iglesia católica cobra un porcentaje igual que las demás concesiones que ofrecen personal para servicios y espectáculos, etcétera— es algo que me temo que no se va a aclarar nunca: el padre DeSandre me dice después del himno que no tiene tiempo para preguntas profesionales porque a las

9:00 h. Renovación de votos matrimoniales a cargo del padre DeSandre.

El mismo escenario, el mismo altar portátil. Sin embargo, ningún matrimonio se presenta para renovar sus votos. Estamos yo, el Capitán Vídeo y tal vez una docena más de naditas sentados en sillas de color salmón, una camarera de bebidas hace un par de rondas con su visera y su bloc y el padre DeSandre permanece pacientemente de pie vestido con su túnica hasta las 9:20 h, pero ninguna pareja mayor aparece o se adelanta para renovar sus votos. Unas pocas personas de las que hay en el Salón Arco Iris están sentadas muy cerca y en una actitud que sugiere que son parejas, pero en un tono casi de disculpa le dicen al sacerdote que no están casados. La invitación sorprendentemente tranquila y distendida del padre DeSandre a usar el altar, las velas y al sacerdote con su misal abierto en la página correcta arranca algunas risas tímidas de las parejas, pero nadie se anima. No sé qué decir de la ausencia de candidatos para la renovación de votos matrimoniales con relación a las cuestiones de la muerte/desesperación/cuidados/insaciabilidad.

9:30 h. La biblioteca está abierta para el uso de juegos, cartas y libros. Localización: Biblioteca,[257] *cubierta 7.*

La biblioteca del *Nadir* es un pequeño salón acristalado ubicado en sentido oblicuo junto al Salón Rendez-Vous de la cubierta 7. La Biblioteca en sí es de madera cara y cuero y tiene lámparas tridireccionales y es un lugar extremadamente agradable, pero solamente está abierto a horas extrañas e inconvenientes. Solamente hay estanterías en una pared, y la mayoría de los libros que están a la vista son de los que se ven en las mesitas de café de gente mayor que vive en apartamentos de propiedad horizontal situados cerca de campos de golf mediocres: tamaño folio, con ilustraciones a color y títulos como *Grandes villas de Italia* y *Juegos de té famosos del mundo moderno,* etcétera. Pero la Biblioteca es un sitio genial para estar un rato y curiosear. Además, es aquí donde están los juegos de ajedrez. Esta semana también hay un rompecabezas increíblemente grande y complejo que permanece a medio hacer sobre una mesa de roble en una esquina, en el que viene a trabajar, por turnos, un montón de gente mayor. También hay una partida aparentemente interminable de contrato siempre en marcha en la Sala de Cartas, justo al lado, y las siluetas inmóviles de los jugadores de bridge son siempre visibles a través del cristal esmerilado que separa la Biblioteca de la Sala de Cartas mientras estoy curioseando y jugando al ajedrez.

La Biblioteca del *Nadir* tiene esos juegos baratos de ajedrez de Parker Brothers con piezas de plástico huecas que deben de gustarle a todo buen jugador de ajedrez.[258] Yo no soy ni la mitad de bueno al ajedrez que al ping-pong, pero soy bastante bueno de todos modos. La mayor parte del tiempo que paso en el *Nadir* juego al ajedrez conmigo mismo (no es tan aburrido como parece), porque he llegado a la conclusión —sin ánimo de ofender— que la clase de gente que va a Megacruceros 7NC no suelen jugar muy bien al ajedrez.

Hoy, sin embargo, es el día en que una niña de nueve años me hace mate en veintitrés movimientos. No nos detengamos mucho en esto. La niña se llama Deirdre. Es uno de los pocos niños a bordo que no han sido escondidos en la Guardería de Día de la cubierta 4.[259] La madre de Deirdre nunca la deja en la guardería pero tampoco se separa nunca de ella y tiene esa mueca sin labios y esa mirada afilada de las madres cuya criatura es excepcionalmente buena en algo.

Probablemente tendría que darme cuenta de esta y ciertamente de otras señales de humillación inminente en el momento en que la niña se acerca mientras estoy simulando una partida imaginaria en que ambas partes emplean la defensa india de dama, me tira de la manga y me pregunta si quiero jugar. Me tira muy fuerte, me llama señor y pone unos ojos del tamaño de bandejas para bocadillos. En

retrospectiva, se me ocurre que aquella niña era un poco demasiado *alta* para tener nueve años, tenía un aspecto fatigado, los hombros caídos, de una forma característica de chicas mucho mayores, una especie de mala postura mental. Por muy buena que fuera en el ajedrez, no era una niña feliz. No creo que entre ambas cosas haya una relación directa.

Deirdre coge una silla y me dice que habitualmente le gusta jugar con las negras y me informa de que en muchas culturas el negro es tanático o mórbido pero también es el equivalente espiritual de lo que representa el blanco en Estados Unidos y que en esas otras culturas el blanco es el color mórbido. Le digo que ya lo sé. Empezamos. Adelanto algunos peones y Deirdre saca un caballo. La madre de Deirdre mira la partida de pie desde detrás de la silla de la niña.[260] Al cabo de pocos segundos ya sé que odio a esta madre. Es como una especie de madre explotadora de estrella del ajedrez. Deirdre parece buena chica. He jugado antes con niños precoces y por lo menos Deirdre no grita ni sonríe con petulancia. En todo caso, parece un poco triste de que yo no le dé un poco más de juego.

Mi primer presentimiento de peligro viene en el cuarto movimiento, cuando hago un *fianchetto* y Deirdre se da cuenta de que lo que estoy haciendo es un *fianchetto* y usa el término de forma correcta llamándome nuevamente señor. La segunda señal ominosa es que no para de llevar la manita inconscientemente a un lado del tablero después de cada movimiento, señal de que ha jugado con reloj. Ella contraataca con una maniobra habilísima del caballo de rey, me atrapa la reina en el duodécimo movimiento y después de eso ya es mera cuestión de tiempo. No importa. Ni siquiera empecé a jugar al ajedrez hasta los veintimuchos. En el movimiento 17 tres personas desesperadamente ancianas y por lo visto emparentadas entre sí vienen tambaleándose y miran cómo sacrifico una torre y empieza la matanza verdadera. No importa. Ni Deirdre ni su repulsiva madre sonríen cuando se termina. Yo sonrío por todos. Ninguno de nosotros dice nada de volver a jugar mañana.

9:45-10:00 h. Regreso un momento para recobrar energías psíquicas al camarote 1009. Me como cuatro piezas de una fruta que es como una mandarina más pequeña y más dulce y veo por quinta vez en lo que va de semana a los velocirraptores persiguiendo a los niños precoces en la secuencia de la cocina reluciente del instituto de *Parque jurásico*, sintiendo esta vez una simpatía sin precedentes por los velocirraptores.

10:00-11:00 h. Tres locales simultáneos de Diversión Organizada, los tres en la popa de la cubierta 9: *Torneo de Dardos: ¡apunte y dé en el ojo del buey!; Reúnase con sus compañeros de viaje para una partida matinal del juego de tejo; Torneo de ping-*

pong: ¡conozca al personal del Crucero, premios para los ganadores!

El juego de tejo organizado siempre me ha causado pavor. Todo en él huele a senectud enferma y muerte. Es como si el juego se practicara en el borde de un abismo y el ruido áspero del disco al deslizarse fuera el ruido de ese borde siendo erosionado trozo a trozo. También siento un miedo mórbido pero justificado a los dardos, resultado de un trauma de infancia demasiado complejo y espeluznante como para tratarlo aquí, y ahora que soy adulto huyo de los dardos como del cólera.

He venido por el ping-pong. Soy un jugador de ping-pong excepcionalmente bueno. El uso por parte del *Nadir Daily* del término «torneo» es eufemístico, sin embargo, porque no hay ni hojas de resultados ni trofeos a la vista, ni tampoco ningún otro nadirita jugando. El viento fuerte y constante en la cubierta 9 de popa puede ser una explicación de la baja asistencia. Hoy hay tres mesas montadas (lo bastante alejadas del Torneo de Dardos, lo cual parece sensato dado el volumen de partidas de dardos que se están jugando), y el Profesional del Ping-Pong (o 3-p, tal como él mismo se llama) a sueldo del *Nadir* está de pie con pose de gallito en la mesa del medio y se entretiene haciendo botar una pelota con la pala entre las piernas y detrás de la espalda. Ya he venido tres veces esta semana y nunca he visto a nadie más que el bueno de 3-p, que en realidad se llama Winston. El y yo estamos ahora en ese punto en que nos saludamos con las inclinaciones escuetas de la barbilla de dos viejos enemigos que se respetan mutuamente.

Debajo de la mesa del medio hay una caja enorme de pelotas de ping-pong, y por lo visto hay más de estas cajas en el armario de detrás de la red para practicar golpes de golf, lo cual nuevamente me parece sensato teniendo en cuenta el número de pelotas que en cada partido son rematadas o se pierden en el mar.[261] También tienen un tablón lleno de colgantes en el mamparo con más de una docena de palas distintas, tanto de las normales con el mango de madera y la pala revestida de goma con granitos, como de las más pijas con el mango forrado y la pala revestida de una capa blanda de goma sin granitos, todas con el emblema de color blanco vistoso/azul marino de Celebrity.[262]

Soy, tal como creo haber afirmado ya, un jugador extremadamente bueno de ping-pong,[263] y resulto ser un jugador todavía mejor al aire libre y en medio de los vientos tropicales. Y aunque Winston es ciertamente un jugador lo bastante bueno como para merecer el apelativo de 3-p en un barco donde el interés por el ping-pong es nimio, por decirlo de alguna forma, hasta ahora le he ganado ocho veces y solamente he perdido una, y esa única derrota no solamente fue muy ajustada sino que se debió a una serie de ráfagas de viento extrañas y a una red que el propio Winston admitió más tarde que tal vez no tuviera la altura y la tensión reglamentarias de la Federación Internacional de Tenis de Mesa. Winston tiene la curiosa (y falsa) impresión de que hemos establecido una especie de apuesta tácita según la cual si el

3-p me gana tres partidas de cinco se va a quedar mi gorra de colores de Spiderman, gorra que él codicia y sin la cual yo no podría ni siquiera soñar en jugar al ping-pong.

Winston solamente tiene el 3-p como segundo empleo. Su principal tarea en el *Nadir* es hacer de Disc-jockey Oficial del Crucero en la Disco Scorpio de la cubierta 8, donde se le puede encontrar todas las noches detrás de un despliegue increíble de equipo tecnológico con unas gafas de sol de concha y haciendo funcionar tanto el compact-disc como las luces estroboscópicas hasta pasadas las dos de la mañana, lo cual puede ser una explicación de su forma perezosa y un poco aturdida de jugar al ping-pong por las mañanas. Tiene veintiséis años y, como gran parte del personal de Atención al Pasajero del *Nadir*, es atractivo de esa forma vagamente irreal en que son atractivos los actores de los seriales y los modelos de los catálogos de Sears. Tiene unos ojos castaños enormes y suplicantes y un peinado escalado negro que tiene exactamente la misma forma que un yunque de herrero del siglo XIX y juega al ping-pong con una pala de revestimiento muy grueso que él coge como unos palillos chinos de una forma característica de la gente que ha recibido adiestramiento profesional.

Fuera en la popa, el zumbido de los motores del *Nadir* es estridente y siempre suena ligeramente sesgado. 3-p Winston y yo hemos alcanzado los dos ese nivel casi zen de habilidad en el ping-pong en el que prácticamente es el juego el que nos juega a nosotros —las arremetidas, las piruetas y los remates son puestas en práctica automáticas de una especie de armonía intuitiva entre mano, ojo y ansia primitiva de matar— de una forma que deja la parte frontal de nuestros cerebros libre y capaz de entablar un parloteo ocioso mientras jugamos:

—Gorra mala. Quiero esa gorra. Gorra me mola.

—No puede ser.

—Gorra hija de puta. Spiderman me pone.[264]

—Valor sentimental y eso. Larga historia.

Dejando de lado estos diálogos banales, probablemente he intercambiado más palabras en total con 3-p Winston que con nadie más a bordo de este Crucero de Lujo.[265] Igual que en el caso de Tibor, no sondeo a Winston con finalidades periodísticas no tanto por miedo a meterlo en problemas como porque (y conste que no tengo nada personal contra el bueno de Winston) no es precisamente la lumbrera más brillante en la lámpara intelectual del barco, si me van siguiendo. Por ejemplo, la agudeza favorita de Winston cuando hace de disc-jockey en la Disco Scorpio es equivocarse al formular o pronunciar alguna expresión simple y luego reírse, darse una palmada en la frente y decir: «¡Qué poco me equivoco!». De acuerdo con Mona y Alice, también es impopular entre la gente más joven que va a la Disco Scorpio porque siempre quiere pinchar rap convencional del Top 40 en lugar de música disco antigua de la buena.[266]

Tampoco hace falta preguntarle gran cosa a Winston, porque cuando pierde es un charlatán imparable. Estuvo estudiando en la Universidad de Florida del Sur durante un periodo misterioso de siete años, y se ha tomado este año sabático para «poder cobrar de una puta vez en vez de pagar» a bordo del *Nadir*. Asegura haber visto toda clase de tiburones en estas aguas, pero sus descripciones no inspiran mucha confianza ni temor. Estamos en medio de nuestra segunda partida y vamos por la quinta pelota. Winston dice que ha tenido oportunidad de contemplar el mar de forma concienzuda y examinar su propia alma durante las horas libres que ha tenido estos últimos meses y que ha decidido volver en otoño del 95 a la Universidad de Florida del Sur y empezar de nuevo, esta vez no estudiando Empresariales sino algo que él asegura que se llama «Producción multimedia».

—¿Tienen un departamento sobre eso?

—Es una cosa interdisciplinar. Pronto va a ser la puta bomba, colega. Ya sabes. CD-ROMS y mierdas de esas. Chips inteligentes. Cine digital y todo el rollo.

Voy ganando por 18-12.

—El rollo del futuro.

—Es lo que se va a llevar —asegura Winston—. La Autopista. Tele interactiva y mierdas de esas. Realidad virtual. Realidad virtual *interactiva*.

—Me lo imagino —digo.

La partida ya casi se ha acabado.

—El Crucero del Futuro. El Crucero en Casa. Un Crucero de Lujo por el Caribe sin salir de casa. Te pones el visor y los electrodos y allá vas.

—Sactamente.

—Sin pasaportes. Sin mareos. Sin viento ni quemaduras de sol ni personal insulso.[267] Todo cuidados virtuales sin moverse de casa.

—Sactamente.

11:05 h. Charla sobre sistemas de navegación. El capitán Nico se lo explica todo acerca de la sala de máquinas del barco, el puente y los «tejemanejes» básicos del funcionamiento del barco.

El *Nadir* puede llevar 1.740.000 litros de combustible diesel para barcos. Quema entre cuarenta y setenta toneladas de este combustible a diario, dependiendo de lo deprisa que se navegue. El barco tiene dos motores de turbina a cada lado, uno grande que se llama «Papá» y otro pequeño (en comparación) que se llama «Hijo».[268] Los motores tienen hélices de 5,2 metros de diámetro y se pueden graduar en un eje horizontal de 23,5 grados para obtener una fuerza de torsión máxima. El *Nadir* necesita 0,9 millas náuticas para detenerse por completo yendo a su velocidad estándar de dieciocho nudos. El barco puede ir un poco más deprisa en ciertas clases

de mar gruesa que cuando el mar está en calma: esto se debe a razones técnicas que no caben en la servilleta en la que estoy tomando notas. El barco tiene un timón y el timón tiene dos «aletas» de aleación bastante complicadas que se reconfiguran hasta permitir giros de noventa grados. El inglés del capitán Nico[269] no va a ganar ningún premio de dicción pero es un verdadero charlatán en lo tocante a los datos. Tiene mi edad y mi misma altura, pero es ridículamente atractivo,[270] como un Paul Auster extremadamente esbelto y bronceado. El local más interesante de esta parte es el Fleet Bar[271] de la cubierta 11, todo azul y blanco y embellecido con molduras de acero inoxidable, y con tantos ventanales que la luz del sol vuelve tenues y fantasmales las diapositivas explicativas del capitán Nico. El capitán Nico lleva gafas de sol Ray-Ban pero sin cordelito fluorescente. El jueves 16 de marzo es también el día en que alcanza su cénit emocional mi paranoia de que el señor Dermatitis está tramando algo para arrojarme por la borda y he decidido mantener mi actividad periodística bajo mínimos durante este evento. Solamente hago una pregunta completamente inocente, al principio de todo, y el capitán Nico me responde con una agudeza:

—¿Cómo encendemos los motores? No con la llave de contacto, se lo aseguro.

A lo que el público responde con una risotada estridente y bastante cruel.

Resulta que las misteriosas siglas «b.m.» que van a veces antes del nombre del *Nadir* quieren decir «barco a motor». Construir el b.m. *Nadir* costó 250.310.000 dólares. Fue bautizado en Papenburg, República Federal de Alemania, en octubre de 1992 con una botella de ouzo en lugar de champán. Los tres generadores de a bordo del *Nadir* producen 9,9 megavatios de energía. El puente del barco resulta estar detrás del muy intrigante mamparo que hay cerca del carro de las toallas de popa de la cubierta 11. El puente es «donde está el equipo: los radares, el indicador climático y todas esas cosas».

Quienes deseen ser oficiales necesitan dos años de aplicados estudios de posgrado solamente para dominar las matemáticas necesarias para la navegación; «También hay mucho que aprender sobre ordenadores».

El número total de mujeres entre los cuarenta naduritas que hemos venido a la charla es cero. El Capitán Vídeo ha venido, claro está, y está Celebrando el Momento con su cámara a cuestas en cuclillas encima de la superficie metálica de la barra. Lleva un anorak de nailon fluorescente de color marrón y púrpura y unos pantalones a juego que le dan un aspecto de guacamayo enorme, y le crujen las rodillas cada vez que cambia de postura y se vuelve a poner en cuclillas. A estas alturas, el Capitán Vídeo ya me saca de las casillas.

Un tipo muy bronceado que tengo al lado está tomando apuntes con una pluma Mont Blanc y un cuaderno encuadernado en piel que tiene la palabra ENGLER grabada en la cubierta.[272] Un único momento de iluminación en el camino de la sala de ping-

pong al Fleet Bar habría evitado que yo estuviera aquí ahora tomando apuntes en servilletas de papel con un rotulador de punta gorda de los que se usan para subrayar. Los oficiales del *Nadir* tienen por lo visto sus camarotes, comedor y bar privado en la cubierta 3. «En el puente también tenemos distinto compás para ver adonde vamos.» El sistema paterno-filial de cuatro turbinas del barco no puede apagarse nunca salvo en el dique seco. Lo que hacen para desactivar el motor es limitarse a desconectar la hélice. Resulta que aparcar en paralelo un camión con remolque habiendo tomado LSD ni siquiera se acerca a la experiencia del capitán G. Panagiotakis cuando atraca el *Nadir*. El ejecutivo de Engler que tengo al lado se está bebiendo un Slippery Nipple de cinco dólares y medio, que no lleva una sino dos sombrillas. Los cuarteles del resto de la tripulación del *Nadir* están en la cubierta 2, que también alberga la lavandería del barco y «las zonas de procesar basura y desperdicios». Como todos los Megacruceros, el *Nadir* no necesita remolcador en puerto; esto es porque tiene «el propulsor de popa y el propulsor de proa».[273]

El público de la charla consta de hombres corpulentos, panzudos y calvos de unos cincuenta años, todos ellos con aspecto de ser la clase de tipo que asciende a director ejecutivo saliendo del departamento de ingeniería de la empresa en lugar de hacer algún relamido máster en empresas.[274] Muchos de ellos son claramente veteranos de la marina o navegantes aficionados o algo así. En conjunto constituyen un público muy experto y hacen preguntas complejas acerca del calibre y la potencia de los motores, el manejo de una fuerza de torsión multirradial, la distinción exacta entre un capitán de clase B y un capitán de clase C. Mis intentos de tomar notas de tipo técnico empapan las servilletas de papel hasta que las letras amarillas adoptan un aspecto hinchado y bobalicón como los grafitis del metro. Los pasajeros masculinos del crucero hacen preguntas acerca de la hidrodinámica de los estabilizadores de la parte intermedia del barco. Son de esa clase de hombres que parece que estén fumando puros incluso cuando no están fumando puros. A todo el mundo le ha quedado una complexión de tísico por culpa del sol, la sal y el exceso de Slippery Nipples. La velocidad máxima de crucero de un Megacrucero 7NC es de 21,4 nudos. De ninguna manera voy a levantar la mano en medio de esta clase de gente y preguntar qué es un nudo.

Varias preguntas irreproducibles tienen por objeto el sistema de navegación por satélite del barco. El capitán Nico explica que el *Nadir* usa algo que se llama GPS: «Este Sistema de Posicionamiento Global usa todo el tiempo los satélites del cielo para conocer la posición y entonces da el dato al ordenador». Resulta que cuando no estamos entrando en puertos o muelles, el barco está pilotado por una especie de Capitán Automático.[275] La barra del timón ya no existe, me da la impresión. Ciertamente ya no hay ninguna rueda de madera con pomos sobresaliendo del diámetro exterior de las que llenan las paredes del garboso Fleet Bar, todas ellas con

un escálamo en el centro de donde sale un helecho diminuto y verde.

11:50 h. No existe la posibilidad real de sentir hambre física en un Crucero de Lujo, pero cuando te has acostumbrado a alimentarte siete u ocho veces al día, cierto vacío en el estómago te informa todo el tiempo de cuándo toca la siguiente hora de la comida.

De entre los nadiritas, solamente los que son radicalmente viejos y amantes de lo formal van al Almuerzo en el R5TC, donde no se puede ir en bañador ni con gorra. El sitio que mola de verdad para almorzar es el buffet en el Windsurf Cafe junto a las piscinas y la gruta de plastilina de la cubierta 11. Nada más dejar atrás las puertas automáticas dobles del Windsurf uno se encuentra sendos cubos enormes con los costados decorados imitando la piel de coco y llenos de fruta fresca,[276] presididos por esculturas de hielo representando una madona y una ballena. El flujo de asistentes es dirigido con habilidad siguiendo diversos vectores de manera que los retrasos son mínimos y la experiencia de hacer cola para comer en el Windsurf Cafe no es tan bovina como otras muchas experiencias del Crucero.

Comer en el Windsurf Cafe, donde todo está a la vista y no sale de una misteriosa puerta de vaivén, deja más claro todavía que todo lo que es comestible en el *Nadir* es absolutamente de primera calidad: el té no es Lipton a secas sino *Sir Thomas Lipton* en un elegante paquete individual al vacío con el envoltorio de color beige. La carne del almuerzo es de esa tan buena sin grasa ni cartílagos que los gentiles normalmente solo podemos conseguir en las tiendas *kosher*. La mostaza es de una marca un poco más buena que la Grey Poupon que nunca me acuerdo de apuntar. Y el café del Windsurf Cafe —que sale burbujeando alegremente de las espitas de las enormes máquinas de acero reluciente—, el café es, simplemente, del que te da ganas de casarte con cualquiera que supiera hacerlo. Normalmente me marco el límite firme y neurológicamente imperativo de una sola taza de café, pero el café del Windsurf es tan bueno,[277] y la tarea de descifrar los borrones amarillos como manchas de Rorschach en que se han convertido mis apuntes de la Charla sobre Navegación es tan complicada, que hoy excedo mi límite con mucho, lo cual tal vez sea una explicación de que las próximas horas de este diario se vuelvan un poco caleidoscópicas y poco precisas.

12:40 h. Creo estar en la cubierta 9 de popa tirando pelotas de golf desde un cuadrado de suelo de Astroturf a una densa red de nailon que ondea de forma impresionante hacia el mar cuando es golpeada por una pelota. El juego tanático del tejo continúa a estribor. No hay señal de 3-p, de ningún jugador de ping-pong, ni siquiera de las palas

que había antes. Los ominosos agujeros que llenan el suelo, el mamparo, las barandillas e incluso el cuadrado de Astroturf dan fe de mi sabiduría al haberme mantenido lejos del Torneo de Dardos.

13:14 h. Ahora estoy sentado en el Salón Arco Iris de la cubierta 8 viendo cómo «Ernst», el misterioso y ubicuo Subastador de Obras de Arte[278] del *Nadir* maneja una puja vehemente por una litografía firmada de Leroy Neiman. Déjenme que les repita esto. Hay una puja vehemente y vertiginosa que se está acercando a las cuatro cifras por una litografía firmada de Leroy Niman: no un cuadro firmado de Leroy Niman, sino una *litografía* firmada.

13:30 h. ¡Travesuras en la piscina! ¡Únanse al director de crucero Scott Peterson y a su plantilla para pasar un rato de jolgorio y el Concurso de las Mejores Piernas Masculinas juzgadas por todas las damas de la piscina!

Empezando a sentir los primeros síntomas desagradables de intoxicación por cafeína, y con el pelo embutido por sugerencia del personal en un gorro de natación cortesía de Cruceros Celebrity, tomo parte activa en las arriba mencionadas travesuras, que consisten básicamente en una competición estilo torneo en donde las chicas del Equipo de Chicas y los chicos del Equipo de Chicos tienen que subirse a una especie de postes de teléfono de plástico untados con vaselina,[279] enfrentarse a otro/a chico/a y tratar de derribarlo de su poste y hacerlo caer al agua en salmuera repulsiva de la piscina a base de golpes propinados con una funda de almohada rellena de globos.

Resisto un par de rondas y soy derribado por un descomunal recién casado de Milwaukee con los hombros peludos que *me pega un puñetazo* —lo cual puede suceder cuando la gente empieza a perder el equilibrio e intenta recuperarlo inclinándose hacia delante—,[280] haciendo que casi se me caiga el gorro de baño y arrojándome con fuerza hacia estribor y a una piscina que ya no es solamente que tenga un alto contenido sódico sino que, a estas alturas, está cubierta de restos relucientes de vaselina, y emerjo tan pegajoso, contrariado y bizco por culpa del gancho de derecha del tipo que estropeo la posibilidad realmente legítima que tenía de ganar el Concurso de las Mejores Piernas Masculinas, que termino en tercer lugar pero me cuentan después que habría ganado a no ser por el ceño fruncido, el ojo izquierdo hinchado y estrábico, y el gorro torcido que constituían un telón de fondo contextual demasiado ridículo como para que el jurado pudiera apreciar toda la belleza de mis piernas torneadas.

14:10 h. Ahora parezco estar en el seminario de día de Artes y Oficios que se está celebrando en una especie de trastienda del Windsurf Cafe, y aparte de darme cuenta de que soy el único hombre de menos de setenta años y de que el proyecto que se está llevando a cabo en la mesa que tengo delante incluye palitos de chupa-chups, papel crepé y un pegamento demasiado líquido e instantáneo como para dejar que mis manos sobrecafeinadas se le acerquen, no tengo ni puta idea de qué están haciendo aquí. *14:15 h.* Estoy en el lavabo público que hay junto a los ascensores de la cubierta 11 de proa, que tiene cuatro urinarios y tres inodoros, todos de aspiración, y si se activan todos uno tras otro en sucesión rápida producen un ruido acumulativo que es exactamente como el melisma culminante *re* bemol-*sol* que se oye al final de la grabación seminal de finales de 1983 que llevaron a cabo los Niños Cantores de Viena de la lúgubre pieza medieval *Tenebrae Factae Sunt*. *14:20 h.* Ahora estoy en el Gimnasio Olímpico de la cubierta 12, en la parte trasera del mismo, la que es propiedad de Steiner of London,[281] donde deambulan las mismas mujeres francesas de cara brillante que atendían a la gente en el muelle 21 el día 11, y les pido que me dejen ver uno de los «Tratamientos Adelgazantes y Antitoxinas Combinados a base de Fitómeros e Ionitermia»[282] acerca de los cuales he oído hablar a algunas de las mujeres más corpulentas de a bordo, y ellas me dicen que no es algo que admita espectadores, que hay que desnudarse, y que si lo que quiero es ver un TAATCFI tiene que ser como objeto del mismo; y entre la mención del precio del tratamiento y el recuerdo olfativo de los pelos quemados de mi nariz en la clase de química en 1983, opto por saltarme este tipo de cuidado institucional. Si rechazas uno de los tratamientos caros, las mujeres de cara brillante intentan venderte un tratamiento facial, que según ellas ha sido disfrutado por «un gran número» de nadiritas varones durante esta semana, pero también rechazo el tratamiento, imaginando que a estas alturas lo que necesito es básicamente un tratamiento exfoliante de la piel a medio pelar. *14:25 h.* Ahora estoy en los diminutos lavabos del Gimnasio Olímpico, unos lavabos de un solo orificio únicamente notables porque el tema «Let’s Get Physical» de Olivia Newton-John suena en un bucle aparentemente infinito en el altavoz del techo. No voy a ocultar el hecho de que esta semana he venido un par de veces al Gimnasio Olímpico del *Nadir* a dejarme bombardear un poco con rayos UVA y levantar unas cuantas pesas. Sin embargo, aquí en el Gimnasio Olímpico es como levantar aleación ultrarrefinada de titanio: todas las pesas son de acero inoxidable pulido, y la sala es uno de esos gimnasios con las cuatro paredes llenas de espejos que te obligan a estar examinándote a ti mismo todo el tiempo que resultan tan atroces como irresistibles, y hay máquinas enormes y de aspecto insectil que reproducen los rigores gimnásticos de escaleras, botes de remo, bicicletas de carreras, travesías de campo con esquís mal encerados, etcétera, llenas de electrodos para controlar las pulsaciones y auriculares de radio. Y esas máquinas están ocupadas por gente con

ropa de lycra que le dan a uno ganas de llevarlos a un lado y aconsejarles de la forma más diplomática y amable que no se pongan ropa de lycra.

14:30 h. Y de vuelta otra vez en el familiar Salón Arco Iris para *Entre bastidores: ¡conozcan a su director de crucero Scott Peterson y descubran cómo es realmente trabajar en un Crucero!*

Scott Peterson es un hombre de treinta y nueve años, intensamente bronceado, con el pelo de punta muy rígido, una sonrisa constante de alto voltaje, un bigote estilo *escargot* y un Rolex deslumbrante: básicamente la clase de tipo que se siente a gusto con zapatillas de deporte blancas sin calcetines y una camisa de punto verde Lacoste. También es uno de los empleados de Cruceros Celebrity que peor me caen, aunque en el caso de Scott Peterson se trata de una ligera molestia y no del odio aterrado que siento hacia el señor Dermatitis.

La mejor manera de describir la conducta de Scott Peterson es decir que parece estar posando todo el tiempo para una fotografía que nadie le está haciendo.[283] Se sube a la tarima baja y metálica del Salón Arco Iris, le da la vuelta a su silla, se sienta como una cantante de cabaret y emprende su perorata. Hay tal vez cincuenta asistentes, y tengo que admitir que algunos se parecen mucho a Scott Peterson y disfrutan mucho de su charla, una charla que de forma nada sorprendente resulta tratar en mayor medida sobre la experiencia de ser Scott Peterson que sobre las ventajas de trabajar en el *Nadir*. Entre los temas tratados están dónde y bajo qué circunstancias se interesó Scott Peterson por los cruceros, cómo Scott Peterson y su compañero de habitación empezaron a trabajar juntos en cruceros, algunas meteduras de pata graciosas de los primeros meses de Scott Peterson en este trabajo, todas las personas famosas a las que Scott Peterson ha conocido y ha estrechado la mano, lo mucho que Scott Peterson quiere a la gente a quien ha conocido trabajando en un crucero, lo mucho que a Scott Peterson le encanta trabajar en un crucero en general, el hecho de que Scott Peterson conoció a la futura señora Peterson en un crucero, el hecho de que la señora de Scott Peterson ahora trabaja en otro crucero y lo difícil que es mantener una relación íntima tan cálida y maravillosa en todos los sentidos como la que tienen Scott Peterson y la señora Peterson cuando dos personas (o sea, Scott Peterson y la señora Peterson) trabajan en cruceros distintos y se ven solamente una vez cada seis semanas, aunque ahora Scott Peterson se siente risueño por poder decir que la señora Peterson está disfrutando en estos momentos de unas muy merecidas vacaciones y de forma excepcional está a bordo del *Nadir* con él, Scott Peterson, y de hecho está aquí entre los asistentes, y por favor, ¿querría la señora de Scott Peterson levantarse y hacer una reverencia?

Juro que no estoy exagerando: este evento es para agarrarse la cabeza con las dos

manos, el espanto más empalagoso imaginable. Pero ahora, cuando ya me tengo que marchar para no llegar tarde a la tan esperada sesión de tiro al plato de las 15:00 h, Scott Peterson empieza a contar una anécdota que aglutina en suficiente medida mis peores temores y fascinaciones a bordo como para que me quede e intente apuntarla. Scott Peterson nos cuenta que su mujer, la señora de Scott Peterson, estaba la otra noche duchándose en la suite que comparten Scott Peterson y la señora Peterson en la cubierta 3 del *Nadir* cuando —llegado este punto levanta una mano con ese gesto que se hace cuando uno está buscando una palabra delicada— sintió la llamada de la Naturaleza. De manera que la señora de Scott Peterson por lo visto salió de la ducha todavía mojada y se sentó en el inodoro del baño del camarote de Scott Peterson. En una digresión narrativa, Scott Peterson comenta que tal vez nos hayamos dado cuenta de que los inodoros del *Nadir* están conectados a un Sistema de Desagüe por Aspiración ultramoderno que genera una fuerza de succión no precisamente débil. Otros naditas sentados junto a mí deben de temer a sus retretes, porque este comentario suscita una serie de risas tensas y entrecortadas. La señora de Scott Peterson[284] va hundiéndose poco a poco en su silla de color salmón. Y Scott Peterson cuenta que la señora de Scott Peterson, todavía desnuda y mojada de la ducha, atendió a la llamada de la Naturaleza, y cuando hubo terminado tiró de la cadena del inodoro, y Scott Peterson cuenta que, en el estado mojado y resbaladizo en que se encontraba la señora de Scott Peterson, la increíble fuerza de succión del desagüe por aspiración ultramoderno del *Nadir* empezó a *absorberla literalmente por el orificio del inodoro*,[285] y por lo visto la señora de Scott Peterson resultó ser un poco demasiado ancha horizontalmente como para ser succionada del todo e ir a parar a algún vacío abstracto lleno de excrementos, de forma que se quedó encallada, embutida, atrapada a medias en el agujero del inodoro, y no podía salir, pero por supuesto estaba desnuda, y empezó a chillar pidiendo ayuda (a estas alturas de la explicación, la señora de Scott Peterson parece muy interesada en algo que ocurre debajo de su mesa, y solamente su hombro izquierdo —de un color marrón correoso y lleno de pecas— es visible desde el lugar donde yo estoy sentado). Y Scott Peterson nos cuenta que él, Scott Peterson, la oyó y entró corriendo en el baño desde el camarote donde estaba ensayando su Sonrisa Profesional en el enorme espejo de tocador de la mesita de noche,[286] y entonces vio lo que le había pasado a la señora de Scott Peterson e intentó desatascarla —los pies de ella pataleaban de forma patética y sus nalgas y la parte trasera de sus muslos estaban de un color purpúreo por la presión adhesiva del retrete—, pero no la pudo sacar, estaba demasiado embutida por culpa de la fuerza de succión espantosa del desagüe aspirador, pero gracias a un momento de agilidad mental Scott Peterson fue al teléfono y llamó a uno de los fontaneros del *Nadir*, y el fontanero le dijo Sí, señor Scott Peterson, señor, enseguida voy, y Scott Peterson corrió de vuelta al baño e informó a la señora de Scott Peterson

de que la ayuda profesional ya estaba en camino, y en aquel momento a la señora de Scott Peterson se le ocurrió que estaba en porretas, y que no solamente sus pechos ectomórficos quedaban expuestos claramente bajo la luz euro-fluorescente, sino que un fragmento de sus partes pudendas también era visible por encima del borde del asiento oclusivo que la tenía atrapada,[287] y entonces le gritó con su acento británico a Scott Peterson que por el amor de Dios hiciera algo, que protegiera sus partes legalmente prometidas en matrimonio de la mirada bárbara y obrera del fontanero inminente, de forma que Scott Peterson fue a buscar el sombrero mexicano que a la señora de Scott Peterson le gusta ponerse para tomar el sol, un sombrero enorme, de hecho, el mismo sombrero mexicano enorme que la amada señora de Scott Peterson lleva en estos momentos… Hum, que llevaba hace un par de segundos cuando todavía estaba aquí en el Salón Arco Iris. Y así pues, gracias a la agilidad mental y el ingenio de Scott Peterson el sombrero mexicano fue traído desde el camarote y colocado sobre la concavidad del torso desnudo de la señora de Scott Peterson, a fin de cubrir sus partes íntimas. Y entonces el fontanero del *Nadir* llamó a la puerta, y resultó ser un tipo gordo, con olor a aceite industrial, provisto de un cinturón de herramientas traqueteante y sin resuello; y el tipo entró en el baño e hizo unos cálculos y por fin le dijo a la señora de Scott Peterson que creía (el fontanero) que podía sacar a la señora de Scott Peterson del retrete, pero que sacar al mexicano que tenía ahí metido con ella iba a ser otra historia muy distinta.

13:05 h. Me paso un segundo por el Celebrity Show Lounge de la cubierta 7 para ver algunos ensayos del Show de los Pasajeros de mañana. Dos tipos rapados y gravemente quemados por el sol del grupo de la Universidad de Texas están ensayando un número de baile mínimamente coreografiado al son de una grabación de «Shake your Groovy Thing». El ayudante del director de crucero, «Dave el Chico del Bingo», coordina las actividades desde una silla de lona de director a la izquierda del escenario. Un septuagenario de Halifax, Virginia, cuenta cuatro chistes sobre minorías étnicas y canta «One Day at a Time (Sweet Jesus)». Un agente inmobiliario jubilado de Idaho hace un largo solo de batería con «Caravan». Por lo visto, el Show de los Pasajeros es una tradición y un momento culminante en los Cruceros 7NC, igual que lo fue la Fiesta Especial de Disfraces del martes por la noche.[288] Algunos nadiritas están muy metidos en estos rollos y se traen sus propios disfraces, música y atrezzo. Una ágil pareja de canadienses bailaba un tango con zapatos negros puntiagudos y rosa entre los dientes incluidos. El clímax final del Show de los Pasajeros, por lo visto, van a ser cuatro números de comedia de micrófono protagonizados por hombres muy ancianos. Los ancianos suben tambaleándose uno tras otro. Uno de ellos lleva uno de esos bastones con tres puntas, el otro lleva una

corbata que se parece imposiblemente a una tortilla y otro tartamudea de forma atroz. A continuación vienen cuatro números sucesivos e intercambiables cuyo estilo y sentido del humor son como cápsulas temporales desenterradas de los años cincuenta: chistes sobre lo imposible que es entender a las mujeres, sobre lo mucho que a los hombres les gusta jugar al golf y cómo las mujeres intentan evitar que jueguen al golf, etcétera. Los números tienen todos esa falta de sofisticación estridente que hace que mis abuelos me den lástima, pavor y vergüenza al mismo tiempo. Uno de los miembros del cuarteto senil se refiere a su aparición de mañana por la noche como el «bolo». El del bastón tridente se detiene de pronto en medio de un chiste muy largo sobre no ir al funeral de tu esposa para jugar al golf y, señalando con las puntas del bastón a Dave el Chico del Bingo, exige un cálculo aproximado e inmediato de cuántos espectadores va a haber en el Show de los Pasajeros de mañana. Dave el Chico del Bingo se encoge de hombros, mira su lima de esmeril y dice que es difícil saberlo, que varía mucho de semana en semana, a lo cual el viejo blande su bastón en gesto amenazador y dice que mejor será que haya mucho público porque le da por el culo actuar en un local vacío.

13:20 h. El *Nadir Daily* no menciona que el tiro al plato es una Actividad Organizada *competitiva*. Cuesta un dólar el tiro, pero se tienen que comprar los tiros de diez en diez, y hay una placa enorme y con una forma vagamente parecida a una escopeta para el mejor resultado a diez disparos. Llego tarde a la cubierta 8 de popa. Un nadirita está disparando ya al plato, y otros varios están haciendo cola y esperando para disparar. La estela del *Nadir* es una V enorme de espuma situada bajo la barandilla de popa. Dos suboficiales griegos dirigen la competición, y entre sus dificultades con el inglés, las orejeras que llevan y el ruido de fondo de los disparos —además del hecho de que nunca he tocado un arma y no sé ni con qué extremo hay que apuntar—, las negociaciones provocadas por mi retraso y el cargo de la factura del tiro al plato a la revista *Harper’s* son largas y complejas.

Soy el séptimo y el último de la fila. Los otros participantes en la competición que hay en la fila se refieren a los platos como «las palomas», pero lo que parecen realmente son discos diminutos pintados del mismo color naranja fosforescente que la ropa de caza cara. El color naranja, postulo, es para poder seguir visualmente la trayectoria de los platos, y ciertamente el color debe de ser de ayuda, porque el tipo con barba al rape y gafas de aviador que está disparando ahora está perpetrando un platicidio atroz por encima de nuestras cabezas.

Doy por sentado que ustedes conocen las normas básicas del tiro al plato gracias a la tele y al cine: el lacayo a cargo del chisme parecido a una catapulta, el momento de preparación, el dedo que señala y el grito de «¡Plato!», el ruido de la catapulta que es como una combinación de ruido sordo y ruido de muelle, el chasquido rápido del

disparo y la desintegración del pobre plato en medio del aire. Todos los que están conmigo en la fila son hombres, aunque hay algunas mujeres entre el público que miran la competición desde la terraza de la cubierta 9 de popa que hay por encima y detrás de nosotros.

Desde la fila, mirando el espectáculo, me sorprenden tres cosas: *a*) lo que en la tele es un chasquido rápido aquí es un estruendo retumbante que es, por lo visto, el ruido real de una escopeta; *b*) el tiro al plato parece relativamente fácil, porque ahora el anciano fornido que ha reemplazado al de la barba al rape también está pulverizando un plato fluorescente tras otro, de forma que una lluvia de porquería de color naranja va cayendo todo el tiempo sobre la estela del *Nadir*; *c*) un plato volador,[289] al recibir el disparo, lleva a cabo una trayectoria aterradoramente familiar: una erupción de materia, un cambio de vector y una caída en picado al mar trazando una espiral característica que recuerda poderosamente la filmación de la catástrofe del *Challenger* en 1986.

El hecho sorprendente *b*) resulta ser una ilusión, bastante parecida a la ilusión que sufrí acerca de la sencillez relativa del golf por culpa de ver jugar al golf por la tele sin haber jugado nunca en persona. Los tiradores que me preceden parecen todos disparar con una especie de aire de burla despreocupada, y todos obtienen puntuaciones de 8 sobre 10 o superiores. Pero resulta que, de esos seis individuos, tres tienen experiencia en combates militares, otros dos son unos insufribles hermanos retroyuppies de la Costa Este que pasan varias semanas al año cazando diversas especies de aves con su «pa-pá» en el sur de Canadá, y el último no solamente ha traído sus propias orejeras y su propia escopeta en una maleta especial forrada de terciopelo, sino que tiene un campo de tiro en el jardín de su casa[290] en Carolina del Norte. Cuando por fin me toca a mí, las orejeras que me dan tienen cera de oreja de otra persona y no son de mi talla. La escopeta es asombrosamente pesada y apesta a algo que me explican que es cordita, pequeñas espirales púbicas, de la cual siguen saliendo del cañón por culpa del veterano de Corea que iba delante de mí y que ha obtenido el primer puesto con 10 sobre 10. Los dos hermanos yuppies son los únicos participantes que son más o menos de mi edad. Ambos han obtenido puntuaciones de 9 sobre 10 y me dan ánimos, los dos apoyados en la barandilla de estribor con idénticas posturas lánguidas de colegio privado. Los suboficiales griegos parecen extremadamente aburridos. Me pasan el muerto de la escopeta y me dicen que «apuntale una cadera» en la barandilla de popa y que apoye la culata de la escopeta, no, no en el hombro del brazo que aguanta la escopeta, sino en el hombro del brazo que aprieta el gatillo. Mi error inicial en esta última cuestión resulta en un desvío considerable del cañón del arma que hace que el griego de la catapulta se tire al suelo y ruede por la cubierta al estilo militar.

Vale, no perdamos demasiado tiempo describiendo este episodio. Baste con decir

simplemente que sí, que mi puntuación en el tiro al plato fue considerablemente más baja que la del resto de los participantes, y luego hacer unas cuantas observaciones desinteresadas en beneficio de cualquier novato que se proponga tirar al plato sobre la cubierta en movimiento de un Megacrucero 7NC, y luego seguimos adelante: *a*) cierto nivel de ineptitud evidente con un arma de fuego provoca que los que están cerca y saben algo sobre armas de fuego se congreguen todos a la vez a tu alrededor pidiendo precaución y ofreciendo pistas y trucos que ellos recibieron de pa-pá. *b*) Gran parte de los consejos de a) se reducen a órdenes de «seguir» al plato que acaba de ser lanzado, pero nadie explica si esto significa que el cañón de la escopeta tiene que moverse en paralelo a la trayectoria del plato por el cielo o bien tiene que esperar quieto en una especie de emboscada inmóvil en algún punto de la trayectoria prevista del plato. *c*) El tiro al plato por la tele es bastante realista en la medida en que sí que se grita «¡Plato!» y el chisme parecido a una catapulta sí que hace un ruido seco como de muelle, *d*) Sea lo que sea un «gatillo ultrasensible», la escopeta no lo tiene. *e*) Si jamás habías disparado antes un arma, la tentación de cerrar los ojos en el preciso momento del impacto es, a todos los efectos prácticos, irresistible. *f*) El retroceso de una escopeta tiene un nombre apropiado: es como si te dieran una patada, duele y te hace retroceder varios pasos y agitar los brazos para recuperar el equilibrio, lo cual, cuando tienes un arma en las manos, provoca que todos los presentes chillen y se agachen y que para el siguiente disparo el público de la galería de la cubierta 9 de popa se haya reducido considerablemente.

Por fin, *g*) sepan que el movimiento de un plato no alcanzado sobre la gigantesca cúpula lapislázuli del cielo se parece al sol —es decir, es naranja, tiene una trayectoria parabólica y va de derecha a izquierda—, y que su desaparición en el mar la lleva a cabo de lado, sin levantar espuma y resulta triste.

16:00 h.-17:00 h. Laguna.

17:00 h.-18:15 h. Ducha, acicalamiento, tercer visionado del conmovedor último acto de *Una foca en mi casa*, intento de recuperación mediante vapor de ducha de los pantalones de lana y la americana de luto para la cena de esta noche en el R5TC, que en el *Nadir Daily* describe a nivel indumentario como «Formal».[291]

18:15 h. Ya he explicado el reparto y la atmósfera general de la mesa 64 del R5TC. La repulsiva Mona ha decidido, recuerden, fingir que hoy es su cumpleaños ante Tibor y el *maître*, lo cual resulta esta noche en un obsequio, un pastel y un globo en su silla, además de la aparición de Wojtek encabezando un escuadrón de ayudantes de

camarero eslavos bailando una mazurka ceremonial para felicitarla alrededor de la mesa 64, y en una aureola petulante de felicidad por parte de Mona (que cuando Tiberio le pone delante la tarta aplaude una vez con las manos ante la cara como una niña depravada) y en una expresión de tolerancia inexpresiva de los abuelos de Mona que es imposible de leer o descifrar.

Además, Alice, la hija de Trudy —cuyo cumpleaños, recuerden, *sí* que es hoy— no le ha dicho nada en toda la semana a Tibor acerca de ello —de que es su cumpleaños— en protesta silenciosa por el fraude de Mona, y permanece sentada delante de esta en la mesa con la cara que uno esperaría de una niña privilegiada viendo que otra niña privilegiada recibe honores natalicios que le corresponden por derecho a ella.

El resultado de todo esto es que la pétreamente inexpresiva Alice y yo[292] hemos forjado esta noche un vínculo profundo e intenso en la mesa, unidos por nuestra desaprobación total y nuestro odio hacia Mona, y estamos enzarzados, Alice y yo, en un verdadero ballet codificado de pantomimas de apuñalamiento, estrangulamiento y abofeteo de Mona, lo cual debo confesar que para mí constituye una válvula de escape emocional divertida y terapéutica después de las tribulaciones de hoy.

Pero el detalle más tenso de la cena es que Trudy, madre de Alice y ahora amiga mía —cuya ensalada de verdulagas y endibias, plato de arroz y medallones tiernos de ternera estofada son demasiado perfectos esta noche como para despertar su conciencia crítica, y que debo mencionar que durante toda la semana no ha mantenido precisamente en secreto que no siente ningún entusiasmo hacia el Novio Formal de Alice, Patrick, ni tampoco hacia la Relación Formal de Alice—,[293] percibe y malinterpreta los gestos codificados y las risitas reprimidas que intercambiamos Alice y yo como señales de alguna clase de conexión romántica floreciente entre nosotros, y nuevamente empieza a sacar del bolso y mostrar fotografías de 10 × 12 de Alice, y a contar historias de la infancia de Alice que la hacen aparecer como un ser adorable, y a cortar los comentarios sobre Patrick, y en general tengo que decir que actúa como una alcahueta… Y esto por sí solo ya sería lo bastante malo, en cuestión de tensión (sobre todo cuando Esther entra en escena), pero ahora la pobre Alice —que, aunque profundamente preocupada por el escamoteo de su cumpleaños y por el odio a Mona, no es de ninguna forma tonta y se da cuenta de todo— ve enseguida lo que Trudy está haciendo, y, al parecer aterrada porque yo pueda compartir la percepción errónea de su madre acerca de mi relación con ella como algo más que una alianza anti-Mona, empieza a dirigirme una especie de monólogo enloquecido a lo Ofelia de referencias inconexas a Patrick y anécdotas sobre Patrick, todo lo cual provoca que Trudy saque su extraña sonrisa dentalmente asimétrica al mismo tiempo que empieza a cortar sus medallones tiernos de ternera estofada con tanta fuerza que el ruido de su cuchillo contra la porcelana fina del

R5TC hace que a todos los ocupantes de la mesa nos castañeteen los dientes. Y la tensión creciente hace que aparezcan manchas de sudor nuevas en las axilas de mi americana de luto y se extiendan hasta llegar prácticamente al perímetro de las manchas de sudor originales del muelle 21. Y cuando Tibor da su vuelta de costumbre a la mesa después de los entrantes y pregunta Cómo de Bien Está Todo, por primera vez desde la lección de la segunda noche soy incapaz de decir nada más que: Bien.

20:45 h.

ESPECTÁCULOS CELEBRITY

Cruceros Celebrity tiene el orgullo de presentarles al

HIPNOTIZADOR
NIGEL ELLERY

Presentado por el director de crucero Scott Peterson

ADVERTENCIA: *Queda estrictamente prohibida la grabación en audio o vídeo de todos los espectáculos*.

Los niños deben permanecer sentados con sus padres durante los espectáculos.
Los niños no deben sentarse en primera fila.

CELEBRITY SHOW LOUNGE

Entre los demás Espectáculos Celebrity que han tenido lugar esta semana se cuentan un cómico vietnamita que hace juegos malabares con motosierras, un dúo de marido y mujer especializado en medleys de amor de Broadway, y, sobre todo, un cantante imitador llamado Paul Tanner, que simplemente causó una impresión enorme en Trudy y Esther, y cuyas imitaciones de Engelbert Humperdinck, Tom Jones y en especial Perry Como resultaron al parecer tan conmovedoras que por votación popular se ha programado sobre la marcha una Segunda Tanda de Bises a cargo de Paul Tanner para después del culminante Show de los Pasajeros de mañana por la noche.[294]

El hipnotizador Nigel Ellery es británico[295] y se parece increíblemente al villano de la serie B de los años cincuenta Kevin McCarthy. Al presentárnoslo, el director de crucero Scott Peterson nos informa de que Nigel Ellery «ha tenido el honor de hipnotizar tanto a la reina Isabel II como al dalai lama».[296] La actuación de Nigel

Ellery combina la francachela hipnótica con un montón de palabrería bastante convencional a lo Borscht Belt y bromas a costa del público. Y termina siendo un microcosmos simbólico ridículamente apropiado de toda la experiencia en el Crucero de Lujo 7NC de esta semana que casi parece falso, una extraña forma de gratificación periodística.

En primer lugar, se nos explica que no todo el mundo es susceptible de una verdadera hipnosis: Nigel Ellery hace varias pruebas simples a los más de trescientos asistentes que hay sentados en el Celebrity Show Lounge[297] a fin de determinar quién tiene el «talento susceptible» que le permitirá participar de la «diversión» inminente.

En segundo lugar, cuando los seis sujetos más apropiados —todos inmovilizados en complejas contorsiones como resultado de las pruebas de aptitud— se han reunido en el escenario, Nigel Ellery se pasa un buen rato asegurándoles a ellos y a nosotros de que no va a suceder nada que ellos no deseen que pase y a lo que no se hayan sometido de forma voluntaria. Luego convence a una mujer joven de Akron de que le está saliendo una voz muy fuerte con acento hispano de la copa izquierda del sujetador. A otra mujer la induce a que perciba un olor pestilente que emana del hombre que tiene sentado al lado, hombre que a su vez cree que el asiento de su silla se calienta periódicamente hasta llegar a los 100º. De los otros tres sujetos, uno baila flamenco, el otro no solamente cree estar desnudo sino vergonzosamente mal dotado y al tercero se le hace gritar en tono lastimero: «¡Mami, quiero hacer pis!» cada vez que Nigel Ellery pronuncia una palabra determinada. El público se ríe muy fuerte cuando corresponde. Y resulta genuinamente divertido (por no hablar de su simbolismo microcósmico) ver a estos tres pasajeros adultos y bien vestidos comportarse de forma extraña sin una razón aparente que ellos puedan entender. Es como si la hipnosis les permitiera construir fantasías tan nítidas que los sujetos ni siquiera saben que son fantasías. Como si sus cabezas ya no les pertenecieran. Lo cual es obviamente divertido.

Pero tal vez el símbolo más asombrosamente claro del Crucero 7NC es el propio Nigel Ellery. No solamente es que el hipnotizador no disimule en absoluto su aburrimiento y su hostilidad, sino que los incorpora de forma ingeniosa al espectáculo: el aburrimiento de Ellery le confiere el mismo aire de individuo que está de vuelta de todo que nos hace confiar en los médicos y los policías, y su hostilidad —supongo que debido al mismo fenómeno que hace que Don Rickles sea una gran estrella en Las Vegas— es lo que arranca las mayores carcajadas del público. La actitud del tipo en el escenario es extremadamente hostil y mezquina. Hace imitaciones crueles de los distintos acentos de Estados Unidos. Ridiculiza las preguntas tanto del público como de los sujetos hipnotizados. Lanza unas miradas ardientes a lo Rasputín y le dice a la gente que van a mojar la cama exactamente a las

tres de la madrugada o que van a bajarse los pantalones en el despacho exactamente dentro de dos semanas. Los espectadores —la mayoría de mediana edad— se balancean de atrás hacia delante de regocijo y se dan palmadas en la rodilla y se secan los ojos con pañuelos. Cada momento de perversidad por parte de Ellery es seguido por una enorme constricción circumoral y una gesticulación con las palmas de las manos destinada a confirmar que Ellery está de coña, que nos quiere y que somos una pandilla simplemente maravillosa de seres humanos que claramente nos lo estamos pasando de muerte.

Para mí, después de un día entero de Diversión Organizada, la actuación de Nigel Ellery no resulta particularmente asombrosa, carcajeante ni entretenida, pero tampoco me parece deprimente, ofensiva ni desesperada. Resulta extraña. Es la misma sensación de extrañeza que provoca tener una palabra en la punta de la lengua. Algo realmente crucial acerca de los Cruceros de Lujo se está haciendo evidente aquí: ser entretenido por alguien a quien le disgustas profundamente y tener la impresión de que te mereces ese disgusto al mismo tiempo que te duele. Ahora los seis sujetos hipnotizados están en fila levantando las piernas de forma sincopada al estilo de las Rockettes y el espectáculo se acerca a su clímax; Nigel Ellery está al micrófono advirtiéndonos de algo inminente relacionado con agitar furiosamente los brazos y la asombrosa ilusión mesmérica de estar volando. Debido a que mi peligrosa susceptibilidad a la hipnosis me recomienda no seguir demasiado de cerca las sugerencias hipnóticas de Ellery ni involucrarme demasiado, me descubro a mí mismo, en mi cómodo asiento de color azul marino, sumergiéndome cada vez más dentro de mi propia mente, como si estuviera visualizando creativamente alguna clase de momento epifánico a lo Frank Conroy, retrocediendo mentalmente, viendo al hipnotizador y a sus sujetos, luego al público, el Celebrity Show Lounge, la cubierta y el barco a motor entero con los ojos de alguien que no se encontrara a bordo, visualizando el *Nadir* de noche, en este mismo momento, navegando rumbo al norte a 21,54 nudos, con un viento del oeste fuerte y cálido azotando la luna a través de la bandada de nubes, oyendo las carcajadas lejanas, la música, el zumbido de los motores papás y el susurro de la estela que se aleja, y viendo, desde la perspectiva de este mar de noche, al *Nadir* como un sistema complejo de resplandores, angélicamente blanco, con una luz que emana de su interior, festivo, imperial, palaciego… Sí: como un palacio. Tendría el aspecto de una especie de palacio flotante, majestuoso y terrible, para cualquier pobre alma que estuviera ahora ahí fuera en el océano, sola en un bote, o ni siquiera en un bote, sino simple y terriblemente flotando, un hombre al agua, con nada más que agua bajo los pies y sin ninguna tierra a la vista. Este trance visual intenso y creativo —el verdadero e incidental don que me hace Nigel Ellery— se prolongó a lo largo del día y la noche siguientes, tiempo que pasé sin salir para nada del camarote 1009, metido en la cama,

la mayor parte del tiempo mirando el ojo de buey impoluto, rodeado de diversas bandejas y restos de comida, con los ojos tal vez un poco vidriosos pero en general sintiéndome bien —contento de estar en el *Nadir* y contento de que todo se acabara, contento de haber sobrevivido (en cierta forma) al hecho de ser cuidado hasta la muerte (en cierta forma)—, de forma que me quedé en la cama. Y aunque la inmovilidad del trance me hizo perderme el Show de los Pasajeros culminante de la última noche y el Buffet de Medianoche de Despedida y luego la maniobra de atraque del sábado y la oportunidad de que me hicieran la foto de Después con el capitán G. Panagiotakis, los rigores de la reentrada subsiguiente en la vida real del mundo adulto en tierra no fueron tan duros como me había hecho temer la semana de Absolutamente Nada.

1995

Las siguientes personas contribuyeron a que varios de los artículos precedentes fueran mejores de lo que ellos (los varios artículos precedentes) habrían sido sin su ayuda, y por eso quiero agradecérselo aquí:

Mary Ann Babbe, Will Blythe, Mark («Action Boy») Costello, Will Dana, Richard Ellis, Jonathan («Casi no está tan mal como cabría haber esperado») Franzen, K. L. Harris, Colin («A ver, estudiemos otra vez por qué no acaba de funcionar») Harrison, Jack Hitt, Jay («Lo estoy sufriendo contigo») Jennings, Steve Jones, Glenn («el Pacificador») Kenny, Nora Krug, Michael Martone, Mike Mattil, Bill McBride, Michael Milburn, Steve Moore, Bonnie Nadell, Linda Perla, Michael Pietsch, Erin Poag, Ellen Rosenbush, Greg Sharko, Lee («Pero bueno, ¿es que todas estas pruebas están marcadas en idioma tokario?») Smith, David Travers, Paul Tough, Kristin («El machete romo») von Ogtrop, Amy («Exactamente, ¿a cuántos lectores quieres fastidiar aquí?») Wallace, Deborah Wuliger.



DAVID FOSTER WALLACE (21 de febrero de 1962 - 12 de septiembre de 2008) fue un autor estadounidense, que escribió novelas, ensayos, y cuentos, y trabajó como profesor en Pomona College en Claremont. Fue extensamente conocido por su novela *Infinite Jest* (La broma infinita), que era considerada por la revista Time como una de las 100 mejores novelas en lengua inglesa del período comprendido entre 1923 y 2006.

David Ulin, un editor de libros para *The Los Angeles Times*, llamó Wallace "uno de los escritores más influyentes e innovadoras de los últimos 20 años".

Una novela inacabada de Wallace, *The Pale King* (*El rey pálido*), fue publicada en 2011. Se prevé la publicación de una biografía de Wallace escrita por D. T. Max en 2012.

Notas

[1] Levittown es el paradigma de suburbio residencial en Estados Unidos después de la segunda guerra mundial. Diseñada por William Levitt, ofrecía casas unifamiliares, equidistantes de la ciudad de Nueva York y las plantas industriales de Long Island, a los ex combatientes y sus familias. Se convirtió en el referente ideal de la clase media americana. (*N. del E.*) <<

[2] Esta frase, y por tanto parte del título de este ensayo, recuperan la genial expresión usada en «Faking It» de Michael Sorkin, publicado en Todd Gitlin, ed., *Watching Television*, Random House/Pantheon, 1987. [También juega con el lema del escudo de Estados Unidos: «E pluribus unum», ‘Uno compuesto de muchos’ o ‘La unidad en la pluralidad’. (*N. del E.*)] <<

[3] Citado por Stanley Cavell en *Pursuits of Happiness,* Harvard University Press, 1981 [hay trad. cast.: *La búsqueda de la felicidad: la comedia de enredo matrimonial en Hollywood,* Paidós, Barcelona, 1999]; *ibid*. las citas posteriores de Emerson. <<



[4] Bernard Nossiter, «The F.C.C.'s Big Giveaway Show», *Nation*, 26 de octubre de 1985, p. 402. <<



[5] Janet Maslin, «It’s Tough for Movies to Get Real», *New York Times*, sección de artes y ocio, 5/8/1990, p. 9. <<

[6] Stephen Holden, «Strike the Pose: When Music Is Skin-Deep», *ibid.*, p. 1 <<

[7] Sorkin, p. 163. <<

[8] Daniel Hallin, «We Keep America On Top of the World», en la antología de Gitlin. <<



[9] Barbara Tuchman, «The Decline of Quality», *New York Times Magazine*, 2 de noviembre de 1980. <<



[10] Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, Vintage, edición de 1945, pp. 57 y 73 [hay trad. cast.: *La democracia en América*, Alianza Editorial, Madrid]. <<



[11] Esta definición no la he sacado de ninguna fuente autorizada pero me parece bastante modesta y sensata. <<

[12] Don DeLillo, *White Noise*, Viking, 1985, p. 72 [hay trad. cast.: *Ruido de fondo*, Circe, Barcelona, 1994]. <<

[13] Octavio Paz, *Children of the Mire*, Harvard University Press, 1974, pp. 103-118 *[Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1998[5]]. <<



[14] Este profesor era la clase de individuo que decía «cualesquiera elementos» cuando lo más sencillo y adecuado sería decir «todos los elementos», para que se hagan una idea. <<

[15] Si quieren ver una andanada típica de esta guerra generacional, lean «A Failing Grade for the Present Tense», de William Gass, en el *New York Times Book Review* del 11 de octubre de 1987. <<

[16] En Bill Knott, *Love Poems to Myself, Book One*, Barn Dream Press, 1974. <<

[17] En Stephen Dobyns, *Heat Death*, McLelland and Stewart, 1980 <<

[18] En Bill Knott, *Becos*, Vintage, 1983. <<

[19] Don DeLilIo, *Ruido de fondo*, Circe, Barcelona, 1994, pp. 21-22. <<



[20] Michael Martone, *Fort Wayne Is Seventh on Hitler’s List*, Indiana University Press, 1990, p. ix. <<

[21] Mark Leyner, *My Cousin, My Gastroenterologist*, Harmony/Crown, 1990, p. 82. <<

[22] Mark Crispin Miller, «Deride and Conquer», en la antología de Gitlin. <<



[23] De Foote, Cone y Belding, citado por Miller, o sea, que el tipo lo dijo a mediados de los ochenta. <<



[24] Algo parecido se dice sobre *Corrupción en Miami* en «We Build Excitement», el ensayo que incluye Todd Gitlin en su propia antología. <<

[25] Miller, p. 194. <<

[26] Miller, p. 187. <<

[27] «Deride and Conquer» de Miller ofrece un análisis semejante de las comedias de situación, pero Miller termina afirmando que la cuestión central es algún extraño elemento freudiano-patricida en la percepción que la comedia televisiva tiene del padre. <<

[28] Lewis Hyde, «Alcohol and Poetry: John Berryman and the Booze Talking», *American Poetry Review*, reimpreso en la antología *Pushcart Prize* de 1987. <<

[29] Fredric Jameson, «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism», *New Left Review*, n.° 146, verano de 1984, pp. 60-66. <<



[30] Pat Auferhode, «The Look of the Sound», en la misma antología de Gitlin de siempre, p. 113. <<

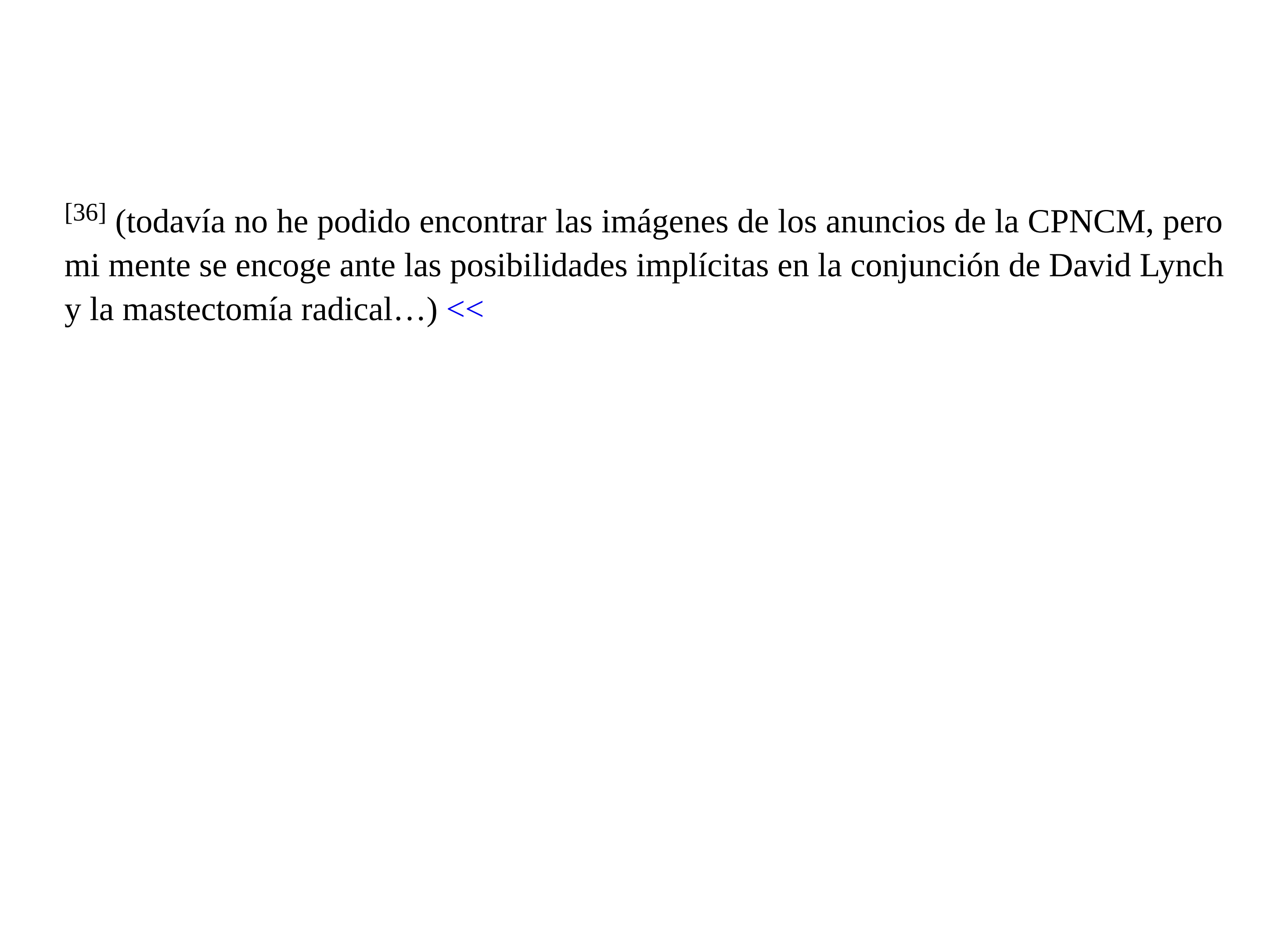
[31] Miller, p. 199. <<

[32] Greil Marcus, *Mystery Train*, Dutton, 1976. <<

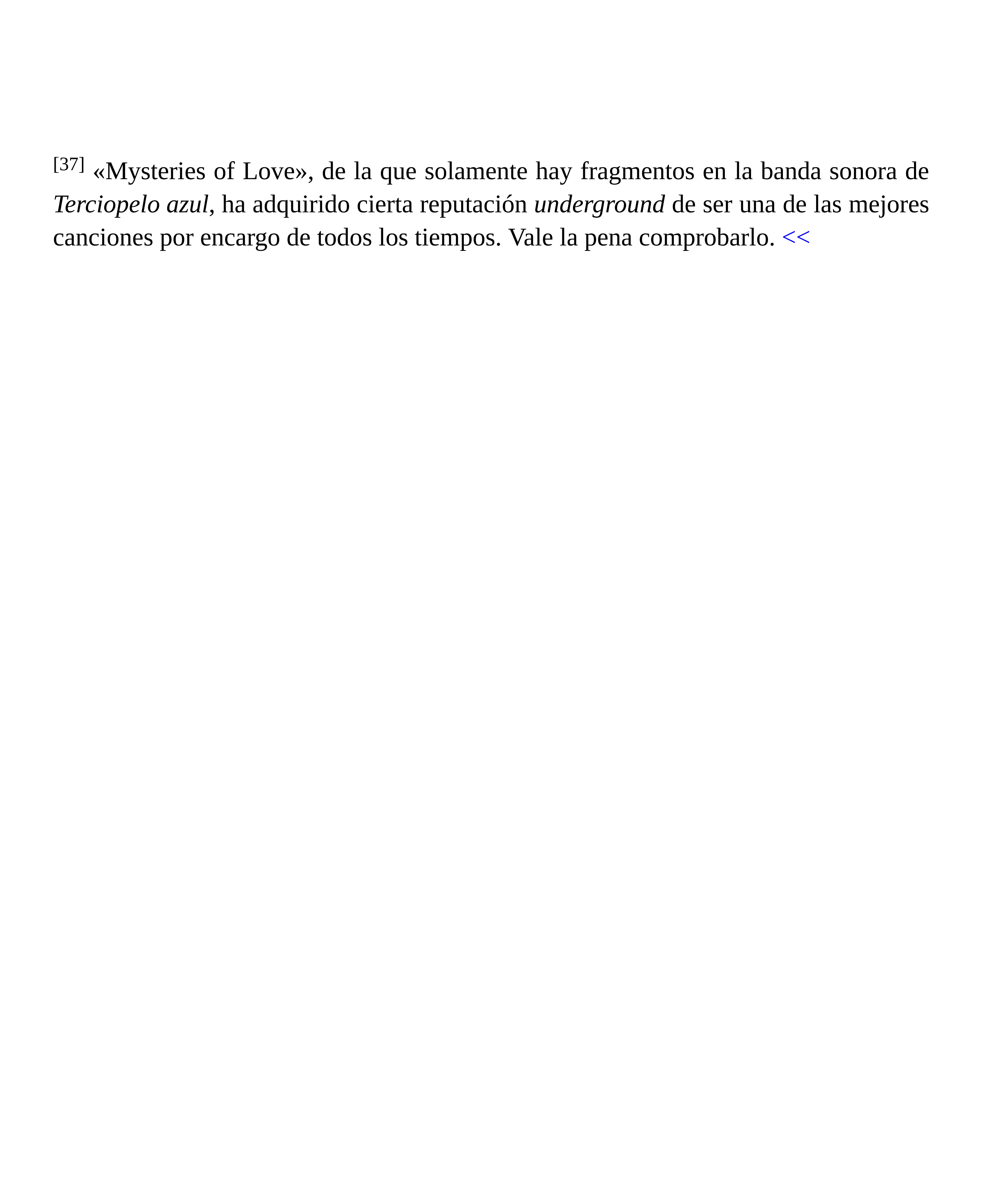
[33] Hyde, *op. cit.* <<

[34] *Ruido de fondo*, p. 22. <<

[35] Términos que Gitlin usa en «We Build Excitement». <<



[36] (todavía no he podido encontrar las imágenes de los anuncios de la CPNCM, pero mi mente se encoge ante las posibilidades implícitas en la conjunción de David Lynch y la mastectomía radical…) <<



[37] «Mysteries of Love», de la que solamente hay fragmentos en la banda sonora de *Terciopelo azul,* ha adquirido cierta reputación *underground* de ser una de las mejores canciones por encargo de todos los tiempos. Vale la pena comprobarlo. <<



[38] (parece que el 92 fue un año de actividad creativa simplemente compulsiva para Lynch) <<

[39] La odontología parece ser una de las nuevas pasiones de Lynch, por cierto: la fotografía de la página titular del guión de *Carretera perdida*, que muestra a un tipo con media cara normal y la otra media increíblemente distendida, hinchada y repulsiva, por lo visto está sacada de un libro de texto sobre patologías dentales extremas. En Asymmetrical Productions hay un entusiasmo enorme por esta fotografía y se están solucionando los aspectos legales para usarla en los carteles y anuncios de *Carretera perdida*, y la verdad, si yo fuera el tipo de la foto, pediría una comisión astronómica para autorizarlo. <<

[40] (*Dune* es un espectáculo visual imponente, sobre todo los gusanos gigantes del planeta desierto, que con sus hocicos fálicos tripartitos guardan un extraño parecido con el misterioso gusano que Henry Spencer tiene en el misterioso armario repiqueteante en *Cabeza borradora*.). <<

[41] Cualquiera que desee ver cómo el Proceso y sus incentivos destruyen lo que mola de un director y lo que está vivo en él debería tener en cuenta la trayectoria reciente de Robert Rodríguez, desde la vitalidad financiada con plasma sanguíneo de *El mariachi*, pasando por la pretenciosidad sangrienta de *Desperado*, hasta la vergonzante y superficial *Abierto hasta el amanecer.* <<

[42] (esta vez usando perfectamente a MacLachlan —ya que el papel de Jeffrey requería pardillismo y cara-de-patata—, además de recuperar a Jack Nance, de *Cabeza borradora*, y a Dean Stockwell y Brad Dourif, de *Dune*, ninguno de los cuales ha dado nunca tanto miedo, y también usar a Priscilla Pointer, de *Dallas*, y a la omnipresente Hope Lange como mamás aterradoras…) <<

[43] RUMOROLOGÍA: CÓMO LYNCH Y SU DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA EN «TERCIOPELO AZUL» FILMARON AQUELLA ESCENA INFERNAL DEL «PASEO» EN EL COCHE DE FRANK BOOTH, LA ESCENA EN QUE FRANK, JACK NANCE Y BRAD DOURIF HAN SECUESTRADO A JEFFREY BEAUMONT Y LO ESTÁN AMENAZANDO DENTRO DEL COCHE MIENTRAS PARECEN IR A 160 KILÓMETROS POR HORA POR UNA PEQUEÑA CARRETERA RURAL DE DOS CARRILES: La razón por la que parece que el coche va tan deprisa es que las luces en el exterior del coche se mueven muy deprisa. En realidad el coche ni siquiera se estaba moviendo. Un ayudante fornido se puso a saltar como un loco encima del parachoques trasero para que el coche retumbara y se moviera mientras que otros miembros del equipo con linternas corrían hacia atrás y adelante en el exterior para que pareciera que el coche iba dejando farolas atrás. Aquella escena producía una claustrofobia-en-movimiento que nunca se habría conseguido si el coche estuviera moviéndose de verdad (los seguros contratados para la producción no habrían permitido una velocidad semejante en una toma real), y el precio final de la secuencia fue de unos ocho con noventa y cinco dólares. <<

[44] (escenas sexuales que, en parte, resultan lúgubres porque representan exactamente el modo en que el espectador se imagina cómo sería tener relaciones sexuales con Patricia Arquette) <<

[45] (una cualidad artificiosa y ensimismada que hace que las escenas de sexo resulten al mismo tiempo sexualmente «calientes» y estéticamente «frías», una especie de efecto metaerótico que se puede ver cómo intentó copiar Gus Van Sant cuando hizo que las escenas de sexo de *Mi Idaho privado* fueran una serie de composiciones estáticas, lo cual, en lugar de darles esa cualidad siniestra y ensimismada que les da Lynch, las hacía parecer más bien ilustraciones del Kamasutra) <<

[46] (Como nota aparte, realmente aparte, añadiré que desde 1986 he seguido una norma personal a la hora de salir con chicas, que es que en cualquier cita en la que voy a recoger a una chica a su casa y tengo cualquier clase de conversación con sus padres o compañeras de habitación que resulte remotamente lynchiana se convierte automáticamente en la última cita que tengo con esa chica, sin importar su atractivo en otros ámbitos. Y que esta norma, desarrollada después de ver *Terciopelo azul*, me ha ido notablemente bien y me ha evitado toda clase de líos y enredos espeluznantes, y que los amigos con quienes he promulgado esta norma pero no me han hecho caso y han seguido saliendo con chicas que tenían elementos claros de lynchianismo en su carácter o en sus personas cercanas han acabado arrepintiéndose.) <<

[47] La influencia de Lynch se extiende también a las producciones comerciales de Hollywood. La abundancia de maquinaria oscura y densa, de ráfagas repentinas de humo en los respiraderos, de ruidos industriales de ambiente, etcétera, de las primeras películas de Lynch, ha afectado claramente a James Cameron y a Terry Gilliam, y Gilliam ha llevado al límite la preocupación de Lynch por las fantasías descaradamente freudianas (*Brazil*) y por la interpretación de los mitos antiguos y las psicosis modernas (*El rey pescador).*
Y a lo largo del espectro, en el mundo del arte cinematográfico del tipo caviar-para-todos, solo hay que prestar atención a los festines de angustia abstrusos, pedantes y lentos de Atom Egoyam o Guy Maddin, o a la película de 1992 *La Sentinelle*, del francés Arnaud DesPlechin (que él mismo describe como «un obsesivo, intuitivo estudio de la escisión de la consciencia», y que relata, de hecho, la disociada relación entre un estudiante de secundaria y un director muy severo), o a cualquier obra reciente dirigida por un varón francés menor de treinta y cinco años, para ver que la sensibilidad de Lynch ha dejado su sello incluso en el arte cinematográfico de los realizadores más jóvenes y tunantes <<



[48] (Sin contar *Dune*, que presenta la espantosa particularidad de que parece que quiere tenerlo pero no lo consigue.) <<

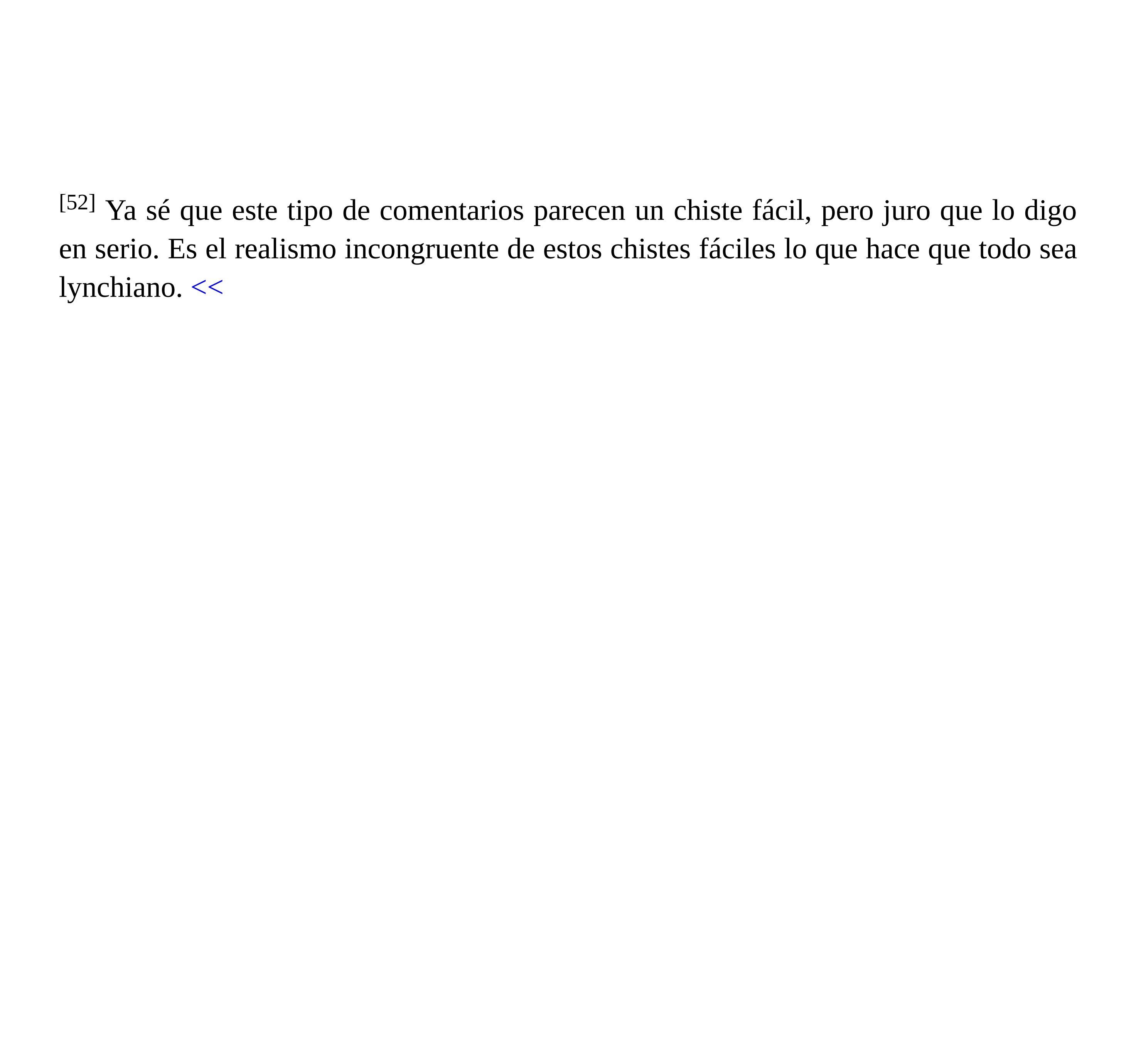
[49] Soy consciente de que no me estoy explicando bien: resulta demasiado complicado para explicarlo bien. Tiene algo que ver con el hecho de que algunas películas son demasiado aterradoras o intensas para los niños. Un niño cuyas defensas psíquicas no estén todavía desarrolladas puede quedar completamente aterrado por una película que a ustedes o a mí nos parecería apolillada o tonta. <<



[50] La forma en que *Carretera perdida* literaliza la idea de entrar en la cabeza no es arbitraria. <<



[51] (La revista *Premiere* coloca a sus reporteros en hoteles realmente vistosos, por cierto. Dudo mucho que todos los hoteles de Los Ángeles sean así.) <<



[52] Ya sé que este tipo de comentarios parecen un chiste fácil, pero juro que lo digo en serio. Es el realismo incongruente de estos chistes fáciles lo que hace que todo sea lynchiano. <<

[53] Mary Sweeney es una de las tres productoras de *Carretera perdida*. Sus principales responsabilidades parecen ser las tareas urgentes del día, además del almacenamiento y la organización del montaje provisional. Fue la editora de Lynch en *Los últimos días de Laura Palmer*. <<



[54] (Un miembro del equipo de *Carretera perdida* describió a Scott Cameron como «el Mozart del estrés», él sabrá lo que quería decir.) <<

[55] (no «tercer ayudante de dirección», por alguna razón firmemente establecida) <<

[56] (= Robert Loggia) <<

[57] (= Balthazar Getty, sobre el cual probablemente sea mejor que diga lo menos posible, salvo quizá que se parece a Tom Hanks, John Cusack y Charlie Sheen, todos mezclados y luego despojados de cierta chispa vital. No es particularmente alto, pero en *Carretera perdida* parece alto porque tiene la espalda bastante encorvada y por alguna razón David Lynch le ha dado instrucciones para que acentúe esa mala postura. Como joven actor de moda, Balthazar Getty es a Leonardo DiCaprio lo que un Ford Escort es a un Lexus. El papel que lo sacó a la luz fue el de Ralph en la última versión de *El señor de las moscas*, un papel en el que estuvo anodino e insustancial pero no horroroso. Fue elegido erróneamente y mal dirigido en el papel de un niño sin hogar en *Where the Day Takes You* (por ejemplo, ¿cómo se las apaña un niño sin casa para llevar el pelo engominado todos los días?) y estuvo realmente bien en un papel hosco y breve en *Profesor Holland*.

Para ser sincero, me resulta casi imposible separar mis predicciones acerca de lo bien que va a estar Balthazar Getty en *Carretera perdida* de mis impresiones de él como ser humano en el plató, unas impresiones que resultan tan uniformemente negativas que probablemente sea mejor no extenderse sobre el tema. Para empezar, se dedicaba a tocar las narices a todo el mundo entre tomas corriendo de un lado para otro y pidiendo prestados teléfonos móviles para «una emergencia». Confieso que escuché furtivamente algunas de sus conversaciones de emergencia por el teléfono móvil y en una de ellas le preguntó a alguien tres veces seguidas: «Pero ¿qué ha dicho ella de *mí*?». Por otro lado, fumaba sin parar pero no tenía tabaco, o sea, que siempre estaba gorreando pitillos a miembros del equipo que claramente iban a ganar el 1% de lo que él iba a sacar por esta película. Admito que ninguno de estos defectos es crucial, pero se acumularon. Getty también salía mal parado en comparación con su doble para las escenas peligrosas, que por lo visto era amigo suyo y siempre estaba a su lado, vestido con un mono idéntico de taller mecánico con la palabra «Pete» cosida en cursivas en el pecho y un grotesco forúnculo postizo en la frente, y que era un tipo despreocupado, simpático y muy divertido: por ejemplo, cuando manifesté mi sorpresa por la cantidad enorme de tiempo que se pasaba en el plató de pie y esperando sin nada que hacer, fue el doble de Balthazar Getty quien me dijo: «En realidad trabajamos gratis. Nos pagan por el tiempo de espera», lo cual tal vez ahora no parezca gran cosa pero en el contexto del aburrimiento atroz que provoca estar todo el día en los platós me pareció increíblemente gracioso.

Oh, qué coño. Lo más odioso de Balthazar Getty era que siempre que tenía cerca a David Lynch se mostraba empalagoso, complaciente y pelotillero, pero cuando Lynch se iba, Getty empezaba a burlarse de él y a hacer una imitación bastante irrespetuosa de su tono de voz distintivo (véase más abajo), una imitación que no era precisamente

buena pero que claramente pretendía ser insolente y grosera) <<

[58] En realidad son once caravanas, la mayoría de la compañía Foothill Studio Equipment Rentals de Glendale y de la Transcord Mobile Studios de Burbank. Todas las caravanas están desenganchadas y calzadas sobre bloques de hormigón. El cagódromo es la cuarta caravana. Hay caravanas para la iluminación, el atrezzo, los efectos especiales, el vestuario, los accesorios de las grúas y las cámaras, y para las estrellas principales del reparto, aunque las caravanas de las estrellas no tienen sus nombres ni una estrella dorada en la puerta ni nada parecido. La caravana de los efectos especiales tiene una bandera pirata ondeando. De la caravana de iluminación sale música grunge a todo trapo, y delante de otras dos caravanas hay miembros del equipo, de aspecto rudo, sentados leyendo revistas de coches y armas. Una parte del equipo de rodaje pasa todo el tiempo en el campamento base haciendo cosas en las caravanas, aunque es difícil adivinar lo que hacen porque tienen ese aire vagamente circense de gente que pasa mucho tiempo en sus caravanas y ven sus caravanas como su territorio especial y no les gusta particularmente que uno se suba en ellas y mire lo que están haciendo. Pero gran parte de lo que hacen son cosas muy técnicas. La zona iluminada por el sol al fondo de la caravana dedicada a la iluminación y/o las cámaras, por ejemplo, está llena de trípodes, lámparas de pie y accesorios de todas las longitudes y tamaños ordenados minuciosamente, como un almacén de artillería. Los estantes que hay junto a los trípodes tienen etiquetas que dicen algo así como «2 x EXTRAGRANDE», «2 × 8 JUNIOR», «2 x NICHOS micro», «2 x MINI-BJ» y cosas por el estilo. También hay hileras de cajas de lentes con etiquetas como:

LENTES PRIMARIOS LARGOS:
50 mm «E» T2 4’;
75 mm «E» T2 4’;
100 mm «E» T2 4’

A FILTROS/ 4 X 5/ DIOPS:
SPC 200-108A;
B FILTROS 4 × 5

PRIMARIOS ANCHOS:
30 mm «C» T3 4’;
40 mm «E» T2 3.5’;

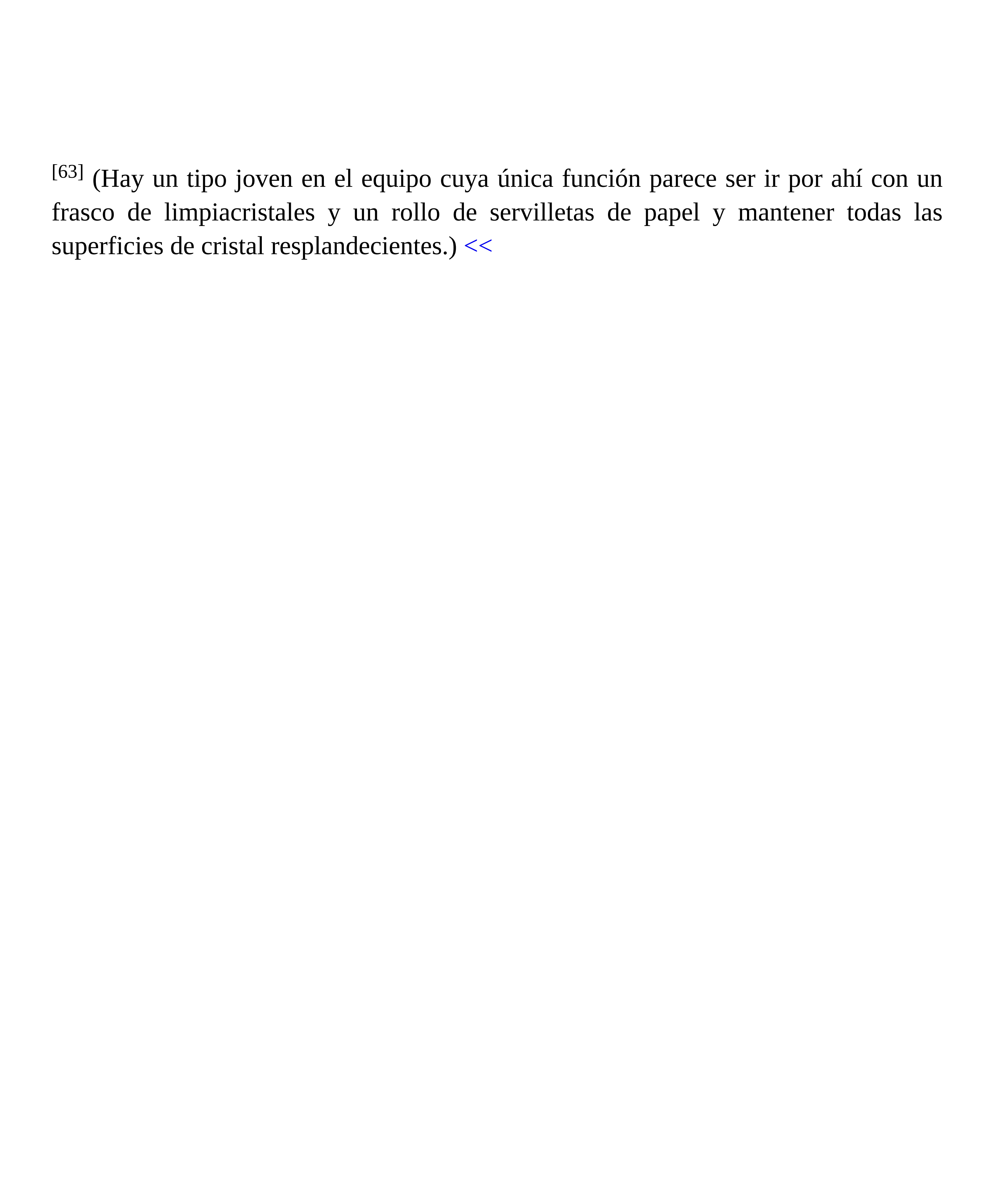
[59] Hay inspectores del Departamento de Bomberos de Los Ángeles por todo el plató, mirándote si enciendes un cigarrillo, y las condiciones nicotínicas son precarias porque Scott Cameron ha decretado que solamente se puede fumar si se está cerca del bidón de arena para echar las colillas, que es uno solo para todo el mundo, y David Lynch, fumador devoto de cigarrillos American Spirit All-Natural, tiende a acaparar el bidón de las colillas, y la gente que quiere fumar y no está cerca de Lynch tiene que morderse los nudillos y esperar a que se dé la vuelta para robárselo. <<

[60] Después de verlo tan a menudo en los medios de comunicación, visitar Los Ángeles en persona produce una curiosa sensación de alivio al encontrar un lugar que realmente confirma tus prejuicios estereotipados en lugar de contrariarlos y hacer que te desprecies por tu ignorancia y tu susceptibilidad a los estereotipos mediáticos, a saber: cosas como los teléfonos móviles, la pulcritud rampante y la extraña mezcla ambiental de rollos New Age y visión de negocio derechista. (Por ejemplo, una de las dos personas cuyo nombre propio es Balloon, un tipo que lleva sandalias y parece alimentarse a base de celulosa, ha inventado una fórmula trabajadísima para describir las relaciones estadísticas entre las solicitudes de garantías extraordinarias relativas a ciertas clases de valores futuros de bienes de consumo y el valor de mercado de ciertas clases de propiedad inmueble, y por alguna razón se le ha ocurrido la idea de que yo y/o la revista *Premiere* tenemos que estar interesados en describir la fórmula en este artículo, de tal forma que Balloon pueda iniciar una especie de rollo tipo boletín de noticias que haga que la gente esté dispuesta a pagar grandes cantidades de dinero por acceder a dicha fórmula, y durante la mayor parte de la tarde se mantiene impertérrito, con una obstinación casi zen —como un chiflado lynchiano de estación de autobuses con un diploma de posgrado en la London School of Economics—, y la única forma de sacármelo de encima es prometerle por mi honor que encontraré alguna forma de meterlos a él y a su fórmula en este artículo, una obligación de la que depende mi honor y que ahora satisfago, aunque si *Premiere* quiere aplicarle el viejo machete editorial yo no puedo ser responsable de ninguna forma.
(Por cierto, si creen que miento o exagero sobre la cuestión de haber conocido a dos personas sin relación entre sí llamadas Balloon en esta visita, el otro Balloon formaba parte de un dúo callejero de banjo y maracas sin mucho talento situado en la mediana justo enfrente del centro comercial desierto al otro lado de la calle respecto al maravilloso balcón que resultaba demasiado estrecho y tenía demasiadas rejas para poner un pie en él, y la razón de que me dirigiera a ese Balloon era que quería saber si los horrorosos verdugones que tenía en la cara y el cuello eran de los cuartos de dólar y medios dólares que la gente le tiraba desde los coches en marcha, lo cual resultó no ser cierto.)) <<



[61] (una especie de lona negra o vela raquítica, ayuda a concentrar la luz donde la quieren) <<

[62] No está claro si es su nombre de pila, su apellido, si es un diminutivo o qué. Chesney va vestida con ropa grunge estándar: camisa de franela, zapatillas deportivas sucias, tiene unos dos metros de cabellera dorada recogidos en un bulto enorme sobre la cabeza y sujetos en su sitio (precariamente) con unas gafas de sol, y sabe manejar una lente anamórfica como nadie. <<



[63] (Hay un tipo joven en el equipo cuya única función parece ser ir por ahí con un frasco de limpiacristales y un rollo de servilletas de papel y mantener todas las superficies de cristal resplandecientes.) <<

[64] (= «Imágenes Generadas por Ordenador», como en *Jumanji*). <<

[65] Es decir, «Kit de Prensa Electrónica», una entrevista concentrada que los publicistas de *Carretera perdida* pueden enviar a *Entertainment Tonight*, a las emisoras de televisión locales que quieran imágenes de Bill Pullman, etcétera. Si la película es un gran éxito, el KPE puede por lo visto montarse en forma de uno de esos documentales de *Cómo se hizo* que parecen gustar tanto en la HBO. Por lo visto todas las estrellas de renombre han de hacer un KPE en todas las películas que hagan. Está en su contrato o algo así. He visto el KPE de todo el mundo salvo el de Balthazar Getty. <<



[66] (La aparición de Pullman como presidiario plantado por su mujer en *La última seducción* tenía cierta garra, pero al parecer Pullman hizo un trabajo tan bueno en esa película que poca gente se dio cuenta de que era él.) <<

[67] Por mucho peso que tenga la revista *Premiere* en el mundo del cine, no me dejaron ver imágenes de los vídeos porno en donde sus dos personajes juguetean, de forma que no puedo evaluar las partes porno de su actuación en *Carretera perdida*. Será interesante ver cuánto de los vídeos porno sobrevive al montaje final y a la revisión carente de sentido del humor de la MPAA. Si en la versión final de *Carretera perdida* aparece mucho de lo que se rumorea que hay en los vídeos, Arquette puede hacerse con un tipo completamente nuevo de seguidores. <<

[68] R. Blake, nacido en 1933 con el nombre de Michael James Gubitosi en Nutley, Nueva Jersey, fue una de las estrellas infantiles de *Our Gang*, estuvo inolvidable como uno de los asesinos de *A sangre fría*, etcétera. <<

[69] El último papel impactante de Dennis Hopper antes de *Terciopelo azul* fue *Apocalipse Now* (1977), tras el cual se convirtió en una especie de vergüenza en Hollywood. Dafoe había quedado más o menos encasillado como Jesucristo después de *Platoon* y *La última tentación de Cristo*, aunque es cierto que sus labios sensuales habían susurrado amenazas incluso en la cruz. <<

[70] Y Richard Pryor aparece en la película como «Richard Pryor, la celebridad que ahora tiene una enfermedad neurológica», no como persona negra. <<

[71] El personaje de Dean Stockwell en *Terciopelo azul*, Ben, tal vez fuera técnicamente gay, pero lo relevante de Ben era su siniestra afectación, lo que Frank llamaba la «finura» de Ben. La única corriente homoerótica en *Terciopelo azul* tiene lugar entre Jeffrey y Frank, y ninguno de ellos es lo que podría llamarse gay. <<

[72] (Ahora que lo pienso, también había aquellos dos empleados negros de la ferretería, ambos llamados Ed, pero nuevamente su negrura era incidental respecto a la cuestión cómico-simbólica de la ceguera de un Ed y la dependencia del otro Ed hacia la memoria perfecta del Ed ciego para los precios de los artículos. Yo me refiero a personajes cuya condición de minoría sea *central* en las películas de Lynch.)
<<

[73] (Ejemplos elegidos totalmente al azar:) Recuerden la forma en que *Arde Mississippi*, de Alan Parker, hurgaba en nuestras conciencias del mismo modo que un estudiante de primer año hurga en el broche del sujetador de una compañera de curso. O en la tosca y petulante inversión que lleva a cabo *Bailando con lobos* de la ecuación de los viejos westerns: «Blanco = Bueno e Indio = Malo». O piensen en películas como *Atracción fatal*, *Falsa seducción*, *La jungla de cristal I-III*, *Copycat*, etcétera, donde se nos prepara de forma tan concienzuda para que aprobemos el castigo sangriento de los villanos al final, que ya de paso nos podrían dar togas. (La derrota inexorable y formularia de los villanos les da a los finales de las películas un extraño aire tranquilizador y ceremonial, y hace que los villanos sean en cierta forma mártires inmolados en aras de nuestro deseo de una moral en blanco y negro y de un juicio cómodo… Creo que fue en la primera *Jungla de cristal* cuando me alineé conscientemente por primera vez con el villano.) <<



[74] (el solipsismo no es precisamente la alegría de la huerta de las orientaciones psicofilosóficas) <<

[75] Para alguien cuyas producciones son supuestamente ultrasecretas, Lynch y Asymmetrical parecen absurdamente tolerantes acerca del hecho de tener becarios sin función y jóvenes que deambulan en silencio por el plató de *Carretera perdida*. Aquí está el primo de Isabella Rossellini, «Alesandro», un tipo de unos veinticinco años que supuestamente está haciendo fotos de la producción para una revista italiana, pero que, de hecho, se dedica a pasear con su novia en minifalda de cuero (la novia), pasándose la mano por el pelo al rape y fumando sin estar cerca del bidón de las colillas. También está «Rolande» (pronunciado como un yambo: «Ro-*lande*»; mi única conversación con Rolande consistió básicamente en la insistencia de Rolande sobre esta cuestión). Rolande es un chaval francés increíblemente siniestro con una frente de medio metro de altura que, de alguna forma, ha engatusado a Lynch para que lo admita como becario, y deambula constantemente por el plató sin hacer nada más que merodear con un pequeño cuaderno de espiral y tomar notas con una caligrafía apretada y psicóticamente limpia. Prácticamente todo el equipo de rodaje y producción está de acuerdo con que resulta siniestro y desagradable tener a Rolande rondando por aquí, y solamente Dios sabe sobre qué estará tomando apuntes, pero por lo visto a Lynch le cae bien el chaval y siempre que lo tiene a su alcance le da unas palmadas paternales en el hombro, a lo que el chaval responde con una amplia sonrisa y luego se aleja frotándose el hombro y murmurando para sus adentros. <<

[76] La pintura más conocida de Lynch, titulada *Cielos, mamá, el perro me ha mordido*, la describe el propio Lynch en el reportaje que fue portada en *Time* tal como sigue: «Hay un montón de tiritas en la esquina de abajo. Un fondo oscuro. Una figura alargada cuya cabeza es una mancha de sangre. Hay un perro muy pequeño hecho de pegamento. Hay una casa, un bultito negro. Es bastante tosco, bastante primitivo y minimalista. Me gusta». La pintura en sí, que extrañamente no aparece en el libro *Images* pero ha sido publicada en formato de postal, parece el tipo de dibujo clínico de Casa-Persona-Árbol que provoca que al paciente lo internen en un psiquiátrico a toda prisa. <<

[77] (ni siquiera los entendidos en cine franceses que enloquecen con Lynch y que han hecho de sus películas objeto de más de dos docenas de ensayos en *Cahiers du Cinéma*; por lo visto, los franceses consideran a David Lynch como Dios, aunque el hecho de que también consideren a Jerry Lewis como Dios puede rebajar un poco el cumplido…) <<



[78] (véase la «violación cardiaca» que lleva a cabo el barón Harkonen sobre el joven esclavo en el primer acto de *Dune*) <<

[79] He aquí una razón por la cual los personajes de Lynch tienen esa extraña *opacidad*, una especie de sinceridad narcotizada que recuerda a los niños drogados con plomo en los parques de caravanas del Medio Oeste. Lo cierto es que Lynch necesita que sus personajes estén alelados hasta un extremo de cretinismo. En caso contrario, estarían levantando las cejas en gesto irónico y entrelazando los dedos, debido al simbolismo evidente de lo que está ocurriendo, y eso es lo último que Lynch quiere que hagan sus personajes. <<

[80] Lynch se aproxima con un doble salto mortal a este riesgo en *Corazón salvaje*, lo cual explica en parte que la película resulte tan posmodernamente juguetona, junto con el hecho de la autoconsciencia irónica intertextual (véanse *El mago de Oz*, *Piel de serpiente*) que las mejores películas expresionistas de Lynch han evitado. <<

[81] (= Master of Fine Arts, normalmente un programa de un par de años para estudiantes licenciados que quieren escribir narrativa o poesía de forma profesional) <<



[82] (confío de forma retrospectiva en que no fuera nada que hizo la ex mujer de David Lynch…) <<

[83] (por ejemplo, Kathleen Murphy, Tom Carson, Steve Erickson y Laurent Vachaud)
<<

[84] Esta maniobra crítica, mezcla de Nueva Crítica y psicología pop, podría llamarse la Falacia No Intencional. <<



[85] (es decir, «in-spirado» = «afectado, guiado o excitado por una influencia divina», del latín *inspirare*: ‘respirar dentro de’). <<

[86] Es posible interpretar el fetiche de Lynch por las entidades flotantes/voladoras —brujas montadas en escobas, hadas, espíritus y brujas buenas, ángeles suspendidos en el cielo— en este sentido. Lo mismo se puede decir de su uso de los petirrojos = luz en *Terciopelo azul* y de la lechuza = oscuridad en *Twin Peaks*: lo más importante de esos animales es su movilidad. <<



[87] (salvo *Dune*, donde los buenos y los malos prácticamente llevan gorras de colores distintos, pero a fin de cuentas *Dune* no es una película de Lynch) <<



[88] Este tipo de interpretación es la base de la mayoría de las reseñas positivas de *Terciopelo azul* y *Twin Peaks*. <<



[89] (algo que hicieron la mayoría de los críticos favorables: la cita es de un artículo de 1/90 sobre Lynch que apareció en el *New York Times Magazine*) <<

[90] (Ya no digamos pasar por alto el hecho de que Frances Bay, que interpreta a la tía de Jeffrey, Barbara, estando de pie frente a la ventana junto a Jeffrey y Sandy, pone cara de asco y dice «¿Quién podría comerse un bicho?», y entonces —al menos es mi impresión, y he visto la película unas ocho veces— procede a METERSE UN BICHO EN LA BOCA. O, al menos, si no es un bicho se mete en la boca alguna chuchería lo bastante parecida a un bicho como para que a uno no le quepa duda de que Lynch *intenta decirnos algo* cuando ella hace eso después de haber criticado al petirrojo por su dieta. (Los amigos a quienes he preguntado no se ponen de acuerdo sobre si la tía Barbara se mete un bicho en la boca en esa escena; compruébenlo por ustedes mismos.)) <<

[91] Y para ser honestos, también lo estamos buena parte de nosotros, el público. Excitados. Y Lynch monta claramente la escena de la violación para que sea al mismo tiempo horrible y excitante. Por eso los colores son tan llamativos y la puesta en escena tan detallada y sensual, por eso la cámara se regodea en la violación y la fetichiza: no porque Lynch se sienta excitado de una forma ingenua o enferma por la escena sino porque él —como nosotros— se siente excitado de una forma humana y compleja por la escena. La mirada lúbrica de la cámara está pensada para implicar a Frank, a Jeffrey, al director y al público, todos al mismo tiempo. <<

[92] (¡prematuramente!) <<

[93] No me parece accidental que del grupo de estudiantes de posgrado con quienes vi por primera vez *Terciopelo azul* en 1986, los dos a quienes más trastornó la película —los dos que dijeron que, o bien la película era enferma, o bien eran ellos los enfermos, o tanto ellos como la película lo eran, los dos que admitieron la calidad artística de la película pero declararon, poniendo a Dios por testigo, que nadie volvería a pillarlos nunca más sentados frente a aquella celebración de la enfermedad — fueran hombres, ni que ambos señalaran el momento en que Frank sonríe mientras le pellizca el pezón a Dorothy, mira más allá de la cámara y dice «Eres como yo», como el momento posiblemente más siniestro y desagradable de toda su historia de espectadores de cine. <<

[94] Peor, en realidad. Como la mayoría de los narradores que usan el misterio como herramienta estructural no temática, a Lynch se le da mejor enredar y complicar misterios que resolverlos. La segunda temporada de la serie mostró que él se daba cuenta de esto y que se estaba poniendo muy nervioso. Hacia el decimotercer episodio, la serie había degenerado en una sucesión de tics, trucos, manierismos y pistas falsas, y parte de la explicación es que Lynch intentaba alejar nuestra atención del hecho de que no tenía ni idea de cómo iba a resolver el asesinato central. En parte preferí la segunda temporada de *Twin Peaks* por el espectáculo fascinante de ver desintegrarse una estructura narrativa y a un narrador paralizado que intentaba hacerse el sueco cuando la trama llegaba a un punto en que su propia flaqueza como artista iba a quedar desvelada (imagínense este miedo: esta desintegración iba a tener lugar en la *televisión nacional).* <<

[95] Esto es indiscutible, axiomático. De hecho, lo asombroso de la mayoría de las películas de misterio, suspense, crímenes y horror americanas no es su violencia creciente sino su adscripción persistente y fanática a unas verdades morales de guardería: la heroína virtuosa no será asesinada; el poli honesto que no sabe que su compañero está corrompido hasta que es demasiado tarde para evitar que el compañero lo tenga encañonado, pero que siempre se las apaña para darle la vuelta a la situación y matar al compañero en un duelo trepidante; el psicópata que acecha al héroe o a su familia, por muy racional e ingeniosa que haya sido su táctica de acecho a lo largo de la película, sin embargo se convertirá en un lunático furioso al final de la película y se lanzará en asalto frontal suicida; etcétera, etcétera, etcétera. La verdad es que un componente principal del suspense de las películas contemporáneas americanas tiene que ver con el modo en que el cineasta va a manipular diversos elementos de la trama y los personajes a fin de aplicar el masaje de rigor a nuestras certezas morales. Por eso la incomodidad que sentimos en las películas de intriga se percibe como una incomodidad agradable. Y por eso, cuando el cineasta no redondea su producto con la forma acostumbrada de confirmar las verdades no nos sentimos meramente desinteresados u ofendidos sino furiosos, nos sentimos traicionados: sentimos que se ha violado un pacto no escrito pero muy importante. <<



[96] (por no hablar de quien (en varias reseñas) la calificó de «recargada», «incoherente» o «excesiva») <<

[97] Que comprende Washington, Montreal, Los Ángeles, Cincinnati, Indianápolis, New Haven y Long Island y resulta posiblemente la parte más extenuante del circuito anual de la Asociación de Tenis Profesional, con temperaturas descabelladas, pistas de cemento que brillan como horizontes marroquíes, todo el mundo con gorro y hasta los espectadores provistos de toallas para el sudor. <<

[98] Joyce perdió aquella final con Thomas Enqvist, ahora situado entre los veinte primeros de la ATP y convertido en superestrella en potencia y una de las figuras prominentes que han asistido a este torneo de Montreal. <<

[99] A Tarango, de veintisiete años, que estudió tres años en Stanford, Joyce y los demás jóvenes americanos del circuito lo ven como a una especie de académico. Su nota biográfica en la *Guía de jugadores de la ATP* de 1995 dice que entre sus intereses se cuentan «la filosofía, la escritura creativa y el bridge», y, de hecho, su complexión delgada y su frente despejada le dan más aspecto de académico o de abogado para temas fiscales que de tenista de primera línea. También nacido en California, Tarango no solamente es amigo sino una especie de mentor de Joyce, con quien practica regularmente y a quien llama «Saltamontes». A Joyce —que parece llevarse bien con todo el mundo— le cae bien Jeff Tarango y no quiere hacer comentarios acerca de su estallido en la pista salvo para decir que Tarango es «un tío muy intenso, muy intelectual, que a veces se pone un poco paranoico». <<

[100] Los patrocinadores son tan importantes en los torneos de la ATP como en la liga de fútbol universitario. Este año el Open de Canadá se llama oficialmente «Du Maurier Omnium Ltée». Pero todo el mundo lo sigue llamando el Open de Canadá. Hay patrocinadores de todas las clases y niveles para los torneos de tenis: los niveles de donación y de recompensa proporcional son similares a los de las maratones televisivas de recogida de fondos para la televisión pública educativa. Los nombres de los patrocinadores están en todas partes por la sede del Open de Canadá (con variaciones de tamaño y ubicación correspondientes a los distintos niveles de importancia fiscal del torneo), desde los letreros enormes de Federal Express en todas las pistas de entrenamiento hasta el logotipo de RADO que hay en el radar para medir la velocidad de los servicios en las pistas abiertas al público. En la lona escarlata y los asientos de la Pista Central y la Gran Pista se leen los nombres de las demás empresas patrocinadoras: TANDEM COMPUTERS/APG INC., BELL SYGMA, BANQUE LAURENTIENNE, IMASCO LIMITÉE, EVANS TECHNOLOGIES INC., MOBILIA, BELL CANADA, ARGO STEEL, etcétera. <<

[101] Otra forma de ser patrocinador: proporcionar material gratis para el torneo y ponerle tu nombre en letras bien grandes. Todas las sillas elevadas para los árbitros del torneo tienen letreros que dicen que han sido suministradas por TROPICANA; todos los cajones para las toallas limpias y sucias tienen escrito WAMSUTTA; las neveras para refrescos que hay junto a las pistas (del tamaño de cubos de la basura y con tapas de plástico blanco) dicen TROPICANA y EVIAN. Los jugadores que no promocionan de forma individual una marca de bebida tienden por lo general a beber Evian, ya que el zumo de naranja no va demasiado bien para rehidratarse durante el juego. <<

[102] La mayoría de las novias tienen algo indefinible que sugiere unos padres extremadamente ricos a quienes ellas intentan cabrear saliendo con un tenista profesional poco conocido. <<

[103] El término «sembrar» viene de la horticultura británica y resulta bastante claro. Un jugador sembrado en Primer Puesto es el que determinan las estadísticas que ha de ganar, si es Segundo se espera que llegue a las finales, el Tercero y el Cuarto a las semifinales, etcétera. Un jugador que llega a la ronda determinada por su siembra se dice que ha «justificado su siembra», un término que parece poseer muchas implicaciones y acepciones. El tenis profesional está lleno de estos términos polisémicos: «amor», «presa», «ruptura», «falta», «dejada» como sustantivo, «caliente», «colgarla», «paliza», «correrse», «hacerse el dormido», etcétera. <<

[104] Salvo los cuatro Grand Slams, ningún torneo convoca a todos los grandes jugadores, aunque es obvio que a todos los torneos les gustaría hacerlo, ya que cuantos más grandes jugadores entren, más dinero en taquilla y más cobertura mediática obtiene el torneo para sí mismo y para sus patrocinadores. Los jugadores que están entre los veinte mejores, sin embargo, suelen jugar más bien pocos torneos, y se toman temporadas de descanso no solamente para descansar y entrenarse sino también para competir en exhibiciones descabelladamente lucrativas que no influyen en las clasificaciones de la ATP (estamos hablando de eventos *descabelladamente* lucrativos, del orden de millones de dólares anuales en el caso de las grandes estrellas). Debido a la enorme divergencia de intereses entre torneos y jugadores, no es de extrañar que haya normas kafkianamente complejas acerca de cuántos torneos de la ATP debe jugar cada año un jugador para evitar penalizaciones económicas o relacionadas con el ranking, ni tampoco que los jugadores hayan desarrollado formas proporcionalmente complejas y astutas de saltarse esas normas y hacer en gran medida lo que les viene en gana. De estas últimas no voy a hablar. Baste con saber que los jugadores con el estatus de Michael Joyce suelen tomarse menos tiempo libre. Intentan jugar más o menos todos los torneos en los que se pueden meter a menos que una lesión o el agotamiento los obliguen a descansar un par de semanas. Juegan tanto porque les hace falta, no solamente económicamente sino porque el sistema (realmente complicado) de algoritmos que usa la ATP para determinar las clasificaciones suele premiar a los jugadores que entran en todos los torneos que pueden.

Y así pues, aunque varios de los torneos norteamericanos del circuito de pista dura forman parte del Súper 9, muchos de los grandes jugadores se los saltan, sobre todo los jugadores europeos especialistas en tierra batida, que odian el Deco Turf y suelen quedarse en su propio circuito estival de tierra batida, que tiene lugar en Europa y comprende torneos más pequeños y menos lucrativos (como el Open de Holanda, que tiene lugar al mismo tiempo que el de Canadá y en el que este año han entrado cuatro de los veinte primeros). Los especialistas en tierra batida suelen pagar el precio por esto en el Open de Estados Unidos, que se juega en pistas duras y relucientes de DecoTurf. <<

[105] No hay torneo previo para clasificarse para los clasificatorios, aunque algunos torneos especialmente grandes sí tienen metaclasificatorios. En los clasificatorios hay montones de puestos de comodín que se suelen otorgar a jugadores canadienses, por ejemplo, el universitario al que Michael Joyce está ganando la primera ronda. <<

[106] Estas plazas se suelen enfrentar con los sembrados más altos, lo cual explica que en las primeras rondas televisadas de los grandes torneos a menudo se vea a Agassi o Sampras machacando a un tipo completamente desconocido: ese tipo suele venir de los clasificatorios. También explica en parte el hecho de que resulte tan difícil para alguien cuyo puesto bajo en el ranking lo obligue a jugar clasificatorios subir lo bastante en el ranking como para ya no tener que jugar clasificatorios. Normalmente se encuentra con uno de los mejores jugadores ya en la primera ronda y es machacado. <<

[107] Esta es otra razón de que los jugadores procedentes de los clasificatorios sean machacados por los grandes jugadores se han pasado dos días con su masajista y su asesor de visualización creativa a fin de prepararse para la primera ronda. Si le preguntas, Michael Joyce te explicará con detalle todas estas asimetrías y conjunciones de probabilidades de la misma forma que un granjero te hablará del mal tiempo, con una ausencia de emociones que resulta profunda en lugar de huera. <<

[108] (se pronuncia Kráichek) <<

[109] En cierto momento de este verano su ranking llegará al 62. <<

[110] Resulta que parte del talento necesario para sobrevivir en las trincheras del circuito de la ATP es emocional: Joyce es capaz de no preocuparse por cosas por las que a mí me resulta difícil no preocuparme. Cuando señala que «no tiene sentido» preocuparse por injusticias que uno no puede controlar, creo que lo que está diciendo realmente es que, o bien aprendes a no preocuparte por ello, o bien desapareces del circuito. La conducta temperamental de muchos de los jugadores más importantes —que transmite al público la idea distorsionada de que la mayoría de los jugadores profesionales son mocosos hipersensibles— es fácilmente explicable desde la perspectiva de un jugador de clasificatorios: los jugadores que están arriba son temperamentales porque pueden permitírselo. <<

[111] A los jugadores verdaderamente importantes no solamente les pagan todos los gastos sino que cobran por el hecho de aceptar entrar en un torneo. Este pago se llama «garantía» y técnicamente es un adelanto del dinero de los premios: un Agassi/Sampras/Becker recibe una «garantía» del dinero del premio reservado al campeón (normalmente unos doscientos mil dólares) solamente por competir, sin importar que gane o no el torneo. Esto quiere decir que si el sembrado en primer lugar Agassi gana el Open de Canadá, gana doscientos cincuenta mil dólares, pero si pierde, se queda con el dinero de todos modos. (Esta es otra razón por la que los torneos suelen odiar las sorpresas, y, según se quejan algunos jugadores de clasificatorios, la razón por la que una serie de detalles intangibles desde los horarios hasta las solicitudes de revisión de jugadas, tienden a favorecer a las estrellas.) No todos los torneos tienen estas garantías —los torneos del Grand Slam no las tienen porque los grandes jugadores ya tienen sus propios incentivos para ir a Wimbledon y los Opens de Francia, Australia y Estados Unidos—, pero la mayor parte de los torneos sí, y cuanto menos establecido sea el torneo y menos prestigio tenga, más necesita garantizar dinero para conseguir a los jugadores más importantes y atraer a espectadores y medios de comunicación (que es lo que el patrocinador oficial del torneo quiere, evidentemente).
Las garantías solían violar las normas de la ATP y se entregaban bajo mano; son legales desde principios de los noventa. Hay un gran debate entre los entendidos en tenis acerca de si las garantías legales han ayudado al juego haciendo que las finanzas sean más transparentes o han hecho daño al juego ampliando la distancia psicológica entre las estrellas y el resto de los jugadores y aumentando la presión en los torneos a fin de que las estrellas se vean lo menos trastornadas por cualquier imprevisto. Resulta imposible lograr que Michael Joyce dé una respuesta directa a la cuestión de si cree que las garantías son buenas o malas: no es que Joyce responda de forma confusa ni con evasivas nixonianas, sino más bien que no se puede permitir pensar en términos de bueno o malo, albergar resentimiento, amargura o frustración. Sospecho que evita esos sentimientos porque hacen que le resulte todavía más difícil jugar contra Agassi y el resto, y le importa menos qué es lo «correcto» en el gran plan que maximizar sus propias opciones psicológicas contra otros jugadores. Esto parece totalmente comprensible, aunque me siento sobrecogido por la capacidad notoria de Joyce para cancelar líneas de pensamiento que no le benefician. <<

[112] (se pronuncia Yákub Jlásik) <<

[113] Me costó una eternidad llegar allí desde el hotel porque todavía no sabía que los periodistas, poniéndonos un poco pesados, podemos conseguir que nos lleven en los coches de la organización junto con los jugadores, siempre que haya sitio. El periodismo tenístico es por lo visto un mundo propio, y se tarda un poco en aprender los pormenores de cómo los medios pueden lograr acceso a algunos de los servicios que suministra el torneo: transporte gratuito en coche, tratamiento de VIP en términos de reservas en restaurantes e incluso servicio de lavandería gratuito en el hotel. La mayoría de estas cosas las descubrí cuando ya me estaba preparando para volver a casa. <<

[114] Joyce resulta todavía más impresionante, pero todavía no lo había visto. Y Enqvist resulta todavía más impresionante que Joyce, y Agassi en directo resulta todavía más impresionante que Enqvist. Al final de la semana, por fin entiendo por qué Charlton Heston tenía aquel aspecto marchito y destrozado cuando bajó del Sinaí: pasado cierto punto, las impresiones fuertes corroen la psique. <<

[115] Durante sus dos sesiones diarias de una hora de entrenamiento lleva la gorra al revés, y también lleva pantalones a cuadros que a todo el mundo le parecen un bañador. Su camiseta favorita para los entrenamientos pone «MIEDO: EL ENEMIGO DE LOS SUEÑOS» en el pecho. Cuando se entrena se ríe mucho. Solamente viéndolo ya se nota que es un tipo agradable y simpático. <<

[116] Si solo han jugado de forma casual, probablemente les resulte difícil entender lo duro físicamente que es el tenis de alto nivel. Comprender que los profesionales pueden desplazarse a voluntad de un extremo a otro de la línea de fondo de más de ocho metros y que casi nunca cometen errores no forzados que precipiten el punto puede estimular la imaginación de ustedes. Un partido al mejor de tres sets probablemente equivalga en esfuerzo físico a un par de horas de baloncesto. <<

[117] Hay algo más que uno no se puede imaginar viendo la televisión: el tenis es un deporte donde se suda mucho. En la cadena ESPN y otras por el estilo, cuando uno ve a un jugador que se acerca después de un punto al recogepelotas, le pide una toalla, se seca rápidamente un brazo y la mano y le tira la toalla mojada de vuelta al (pobre) recogepelotas, es porque el sudor le está cayendo por la parte interior del brazo en tanta cantidad que le empapa la mano y le hace resbalar la raqueta. Sobre todo en el abrasador verano norteamericano, los jugadores sudan las camisetas nada más empezar, y a veces también los pantalones. (Sampras siempre lleva pantalones cortos de color azul claro sudados por todas partes menos el suspensorio, lo cual queda raro y ligeramente simpático, como un niño incontinente: Sampras es sorprendentemente infantil y encantador en la pista y en persona, en contraste con Agassi, que es más o menos tan encantador como una puta portuaria.)

También beben cantidades industriales de agua, cantidades vertiginosas. Al principio me pareció que estaba viendo visiones, en los primeros partidos, mientras los jugadores se bebían esas botellas pequeñas de medio litro de Evian cada dos cambios de lado, pero Michael Joyce me lo confirmó. Los profesionales del tenis parecen desarrollar un sistema metabólico que permite una absorción rápida del agua y su transformación en sudor. Yo, en cambio —que no soy profesional pero sudo como un cerdo—, bebo mucha agua dos horas antes de jugar pero no bebo nada durante el partido. Esto es porque un par de tragos de agua normalmente me dan más sed, y si bebo tanto como quiero termino con la barriga hinchada y haciendo un ruido chapoteante cuando corro.

(La mayoría de los jugadores con quienes hablo me confirman, por cierto, que el Gatorade, el All-Sport, el Boost y todas esas bebidas isotónicas tan caras para deportistas son en su mayoría memeces, que la sal y los hidratos de carbono en la mesa y beber agua cada día son lo mejor. Los jugadores que no me confirmaron esto resultaron ser jugadores que tenían acuerdos promocionales con los fabricantes de alguna de estas bebidas caras, pero yo vi con mis propios ojos cómo al menos uno de estos jugadores tiraba el contenido caro e isotónico de su botella y lo reemplazaba con el agua de siempre antes de jugar su partido.) <<

[118] Cuanto más alto se es, más fuerte puede ser el servicio de uno (saquen su semicírculo graduado y compruébenlo), pero más difícil resulta virar y cambiar de dirección. Los tipos altos suelen ser buenos en los servicios y voleas, y viven y mueren en los servicios. Bill Tilden, Stan Smith, Arthur Ashe, Roscoe Tanner y Goran Ivanisevic son todos tipos muy altos cuyo juego depende del servicio. <<

[119] Esto resulta inconcebiblemente difícil cuando la bola lleva fuerza. Si podemos dar por sentado que ustedes han jugado en la liga infantil de béisbol o en equipos de barrio o algo así, imagínense el roletazo enviado con más fuerza de toda la historia viniendo hacia ustedes en paracorto y ustedes ya no esperando para intentar darle sino corriendo por propia voluntad *hacia* el roletazo y luego intentando ya no atraparla con un guante enorme y blando sino pegarle fuerte, hacerla cambiar de dirección y enviarla a algún sitio espantosamente específico y alejado. <<

[120] Otra cosa que las autoridades tenísticas también debaten de forma acalorada es la tendencia de los jugadores a hacerse profesionales a edades cada vez más tempranas en lugar de ir a la universidad y empezar en el tenis universitario, lanzándose a la ansiedad y la soledad peripatética del Circuito, etcétera. Michael Joyce no fue a la universidad sino que pasó directamente al circuito profesional porque a los dieciocho años acababa de ganar el Campeonato Nacional de Juveniles y aquello le proporcionó un importante incentivo para hacerse profesional. El ganador del Campeonato Nacional Individual para Menores de dieciocho años consigue automáticamente una plaza de comodín para el sorteo principal del Open de Estados Unidos de ese mismo año. Además, el campeón juvenil de un año determinado obtiene la atención poderosa pero notoriamente voluble y efímera de las marcas de ropa y de raquetas. La victoria de Joyce en el Campeonato Nacional de 128 jugadores celebrado en 1991 en Kalamazoo, Michigan, resultó en ofertas de patrocinio de Fila y Yonex por valor de unos cien mil dólares. La cantidad de cien mil dólares es lo que hace falta para financiar durante tres años en el circuito a un jugador muy joven que no puede esperar razonablemente ganar mucho dinero en premios.
Joyce podría haber rechazado esa oferta de un subsidio de tres años y haber ido a la universidad, pero si hubiera ido a la universidad habría sido principalmente para jugar al tenis. Los entrenadores de las universidades más importantes ofrecieron por lo visto a Joyce incentivos tan literalmente escandalosos y descabellados para que fuera a jugar con ellos que no los repetiría aquí aun en el caso de que Joyce no me lo hubiera pedido.
La razón por la que Michael Joyce hubiera ido a la universidad principalmente para jugar al tenis es que los aspectos sociales y académicos de la vida universitaria le interesan tanto como lanzar dos mil quinientas pelotas al otro lado de la red mientras un entrenador te grita en idiomas extranjeros. El tenis es lo que Michael Joyce ama y para lo que vive y *existe*. No le encuentra ningún sentido a explicar algo distinto. Es lo único a lo que se ha dedicado y se ha entregado a ello durante muchísimo tiempo, y tal como él lo ve, es lo único que quiere hacer o ser. Debido a que empezó a jugar a los dos años y a competir a los siete, y a que la primera media docena de años de su carrera fueron dirigidos de forma bastante, digamos, *autoritaria* y *entusiasta* por su padre (que Joyce calcula que se gastó unos doscientos cincuenta mil dólares en clases, tiempo de postas, equipo y viajes durante la carrera de Michael como juvenil), me pareció razonable preguntarle a Joyce en qué medida «eligió» dedicarse al tenis. ¿Se puede elegir algo cuando a uno lo sumergen en ello de forma autoritaria y entusiasta a una edad en que uno carece de los recursos y la información necesaria para elegir?

La respuesta de Joyce a esta línea de investigación me parece al mismo tiempo insatisfactoria y maravillosa. Porque por supuesto no se puede contestar a esta pregunta, o, al menos, no la puede responder alguien que ya haya —tal como él lo ve— «elegido». La respuesta de Joyce es que no le importa mucho si «eligió» alguna vez el tenis profesional o no; lo único que sabe es que le encanta. Intenta explicarme sus sentimientos en el Campeonato Nacional de 1991: «Llegas ahí y miras el sorteo, hay ciento veintiocho tíos, hay un montón a los que ganar. Y de repente todo se acaba y has ganado, eres el Campeón Nacional. No hay nada como eso. Se me pone la carne de gallina solamente de explicarlo». O cómo fue la semana anterior en Washington: «Estoy jugando contra Agassi y estamos jugando de maravilla y hay miles de fans volviéndose locos. No puedo describir la sensación. ¿Dónde más podría conseguirla?».

Lo que dice en voz alta es comprensible, pero no es la parte más maravillosa. La parte más maravillosa es la cara que pone Joyce cuando explica lo que el tenis significa para él. Le encanta; se le ve en la cara cuando habla: sus ojos suelen tener una especie de bizqueo asiático debido al ligero pliegue epicántico común en los irlandeses de raza, pero cuando habla del tenis y de su carrera se le abren los ojos como platos, se le dilatan las pupilas y la mirada que adopta es de amor. Un amor que no es el amor que uno siente por un trabajo o por un amante ni por ninguno de los objetos de intensidad que la mayoría decimos amar. Es la clase de amor que se ve en la mirada de la gente mayor que han estado felizmente casados durante una eternidad, o en la gente religiosa que lo es tanto, que ha dedicado su vida entera a la religión: es la clase de amor cuya medida es lo que ha costado, aquello a lo que uno ha renunciado. Si ha habido alguna clase de «elección», en cierto punto, no importa… Porque es la misma renuncia a la elección y al yo lo que conforma ese amor. <<

[121] (también conocido como estilo de servicio y volea; véase nota 118) <<

[122] Ignoro si ustedes saben esto, pero Connors tenía uno de los estilos más excéntricos de la historia del tenis. Era un jugador agresivo que casi nunca llegaba a la red, tenía el servicio de una chica ectomórfica y golpeaba las pelotas completamente rectas y sin efecto (lo cual es bastante desaconsejable porque la ausencia de efecto hace que la pelota sea muy difícil de controlar). Su juego era todavía más extraño por el hecho de que la raqueta de la que extraía toda su energía en el juego era una Wilson T2000, un extraño artefacto de acero que es una de las raquetas más asquerosas que se han fabricado jamás y que la mayoría de los jugadores serios solamente consideran útil para la defensa del hogar, para sacar piedras del patio trasero y actividades por el estilo. Connors era adicto a esa raqueta y continuó usándola incluso cuando la marca Wilson dejó de fabricarla, perdiendo millones de los patrocinadores por esa razón. Connors era un tipo excéntrico (y bastante repulsivo) en otros muchos sentidos, ninguno de los cuales compete a este artículo. <<

[123] Antaño, antes de las raquetas con cuerpo entero de cerámica y de los métodos científicos para potenciar la fuerza, los dos únicos métodos para obtener un punto eran la volea —en donde la distancia escasa respecto a la red permite un ángulo muy amplio (saquen el semicírculo graduado)— y el passing-shot defensivo. Es decir, para usar el lenguaje táctico del boxeo, el «golpe» y el «contragolpe». El nuevo estilo de base agresivo permite al jugador arrancarle un punto a su oponente desde su taburete en la esquina; lo cambia todo por completo, y la geometría analítica de estos cambios se parece al peor examen final de cálculo que hayan hecho ustedes jamás. <<

[124] Por esta razón el fenómeno de la «ruptura de servicio» en un set es mucho menos importante cuando en un partido los dos jugadores usan el estilo de base agresivo. Por esta razón a muchos jugadores y fans mayores ya no les gusta mirar el tenis profesional: la táctica estructural del juego ha cambiado por completo desde que ellos jugaban. <<



[125] © Wichita KS's Koch Materials Company, «Líder en tecnologías de emulsiones de asfalto». <<

[126] John McEnroe no era muy alto y fue indiscutiblemente el mejor jugador a servicio y volea de todos los tiempos, pero es que McEnroe fue una excepción a prácticamente todas las normas prescriptivas que pudiera haber. En su mejor momento (digamos que entre 1980 y 1984), fue el tenista más grande de la historia. El mejor dotado, el más hermoso y el más atormentado: un genio. Para mí, ver a McEnroe ponerse un blazer de poliéster y soltar algún tópico estirado y banal a modo de comentario para la televisión es como ver a Faulkner haciendo un anuncio de Gap. <<

[127] Una respuesta a por qué el interés público por el tenis masculino ha decrecido en los últimos años es cierto componente esencial de matonería muy poco atractivo en el estilo de base agresivo que ha llegado a dominar el circuito. Miren de cerca alguna vez a Agassi: para ser un hombre tan pequeño y un jugador tan bueno carece por completo de delicadeza, con unos movimientos más parecidos a un músico de heavy metal que a un atleta. <<



[128] (comparen con los 210 kilómetros por hora de Ivanisevic o los 200 kilómetros por hora de Sampras, o incluso los 190 de este tal Brakus) <<

[129] El bucle en el arco anterior de un profesional es la marca de excelencia y conciencia de uno mismo que distingue a cada jugador, parecido al beso rápido de las yemas de sus cinco dedos que ejecuta el chef cuando sirve un plato o al bucle que lleva a cabo con las manos el mago cuando dirige nuestra atención hacia su ayudante desaparecida. <<

[130] Todos los jugadores serios tienen estos pequeños tics extraños, marcas de estilo, y los profesionales todavía más debido a los años de repetición e incrustamiento. Es divertido fijarse y seguir los tics de los profesionales, aunque solamente sea, por ejemplo, en los servicios. Fíjense en la forma que tiene Sampras de apoyar su pie principal sobre el talón cuando sirve, como si los dedos de su pie izquierdo se le hubieran recalentado. La extraña forma tourética con que Gerulaitis solía agitar su cabeza de un lado a otro mientras hacía botar la pelota antes de lanzar, como si estuviera teniendo una pequeña crisis epiléptica. La extraña postura para servir de McEnroe, con las piernas separadas y los brazos extendidos, con ambos pies paralelos a la línea de base y colocado tan pronunciadamente de costado a la red que parecía una figura de un friso egipcio. El extraño y brusco encogimiento de hombros que Lendl lleva a cabo antes de lanzar. La forma en que Agassi se apoya alternativamente en un pie y en el otro cuando se prepara para lanzar como si tuviera unas ganas desesperadas de hacer pis. O, aquí en el Open de Canadá, la forma extraña en que la joven estrella, Thomas Enqvist, se dobla hacia atrás cuando lanza, alejándose de la pelota como si bailara en el limbo, como si por un momento la pelota oliera muy mal: este tic deriva del gesto parecido de doblar la espalda al lanzar de predecesor de Enqvist, Edberg. Edberg también tiene una forma extraña de coger la raqueta en mitad del lanzamiento, de un estilo oriental de drive a un gesto extremo de coger la raqueta de revés, como si la raqueta fuera una sartén. <<

[131] Que parece una versión hispana de Dustin Hoffman y es casi increíblemente simpático, con esa especie de autosuficiencia íntima que caracteriza a los maestros y entrenadores verdaderamente grandes de la historia, esa mezcla zen de concentración y tranquilidad que desarrolla la gente que tiene que pasar cantidades enormes de tiempo sentada en un sitio y mirando con atención cómo otra persona hace algo. Sam se lleva el 10% de los ingresos brutos de Joyce, se pasa el tiempo de inactividad leyendo densos volúmenes sobre arquitectura maya y es una de las personas más encantadoras a las que he conocido dentro o fuera del mundo del tenis (tan encantador que me da un poco de miedo y no lo he vuelto a llamar desde que terminó mi encargo, no sé si me explico). A cambio de su 10%, Sam viaja con Joyce, se aloja en las mismas habitaciones, le enseña, supervisa su adiestramiento, analiza sus partidos y le asiste en sus entrenamientos, hasta el punto de ir a buscar pelotas perdidas para que Joyce no tenga que malgastar su tiempo ajustadamente organizado de entrenamientos recogiendo pelotas perdidas. El estrés y la extraña soledad del tenis profesional: donde todos forman parte de una misma comunidad, la gente se ve todas las semanas pero todo el mundo está constantemente metido en una diáspora y es el rival de los demás, con grandes sumas de dinero en juego y una vida que es esencialmente un montaje de aeropuertos, hoteles baratos, comida no casera, lesiones molestas, facturas pasmosas enviadas a larga distancia y unas familias en casa que suelen estar chifladas, porque solamente los chiflados están dispuestos a sacrificar el dinero y el tiempo necesario para que sus hijos se vuelvan lo bastante buenos en algo como para dedicarse profesionalmente a ello: todo esto comporta que la mayoría de los jugadores dependan en gran medida del apoyo emocional y la amistad de sus entrenadores así como de su consejo técnico. El papel de Sam con Joyce me recuerda a lo que en el siglo pasado llamaban «dama de compañia», una de esas señoras mayores que acompañaban a las mujeres núbiles cuando estas viajaban al extranjero, etcétera. <<

[132] Las pelotas que lanza Agassi se parecen al modo en que habrían sido lanzadas las pelotas de Borg si Borg hubiera recibido un régimen de un año de esteroides y metanfetaminas y golpeara absolutamente todas las pelotas con toda su fuerza: Agassi le da a la pelota más fuerte que nadie que haya jugado nunca al tenis, tan fuerte que casi no se puede creer si uno está allí en la pista. <<

[133] Pero Agassi lleva a cabo esa maniobra exagerada en la que agarra la raqueta con ambas manos y hace un movimiento parecido al de un bateador de béisbol que provoca que se le levante la parte delantera de la camiseta y su barriga peluda quede expuesta a todo el mundo; en Montreal esto me resulta repelente, pero las mujeres que me rodean en la tribuna parecen dispuestas a vivir y morir por verle un poquito de la barriga a Agassi. La mujer de Agassi, Brooke Shields, ha venido a Montreal, por cierto, y terminará colocándose en un lugar bien visible de la tribuna de invitados en todos los partidos de Agassi. Este puede ser el momento propicio para comentar que Brooke Shields es mucho más alta que Agassi y considerablemente menos peluda, y que verlos juntos en persona es casi como ver a Sigourney Weaver cogida del brazo de Danny DeVito. El efecto resulta especialmente surrealista cuando Brooke lleva unas de esas gafas sobrias y elegantes que dan aspecto de debutante veraneando en las montañas Hampton y Agassi lleva su nuevo conjunto de juego Nike, un conjunto azul y negro de rayas horizontales que, junto con sus zapatillas deportivas negras, le asemeja a la idea que uno pueda tener de un combatiente de la Resistencia francesa. <<

[134] (Pero fíjense en que muy pocos llevan gafas.) <<

[135] Una visión completamente distinta —la que se atribuía a Larry Bird en baloncesto, a veces, cuando hacía pases increíblemente precisos a gente que nadie más podía ver que se hallaban desmarcados— es la que hace falta cuando uno golpea la pelota: esto requiere ver el otro lado de la pista, es decir, dónde está el oponente, en qué dirección se está moviendo y qué posibles ángulos se le abren a uno como resultado de su desplazamiento. Lo esquizoide del tenis es que uno tiene que emplear ambas clases de visión —la de la pista y la de la pelota— al mismo tiempo. <<

[136] El baloncesto se parece, pero es un deporte de equipo y le falta la intensidad primordial y mano a mano del tenis. El boxeo se le puede parecer —por lo menos las divisiones de peso más ligeras— pero el daño físico real que los boxeadores se infligen entre sí lo vuelve demasiado brutal de una forma concreta como para ser bonito: probablemente es necesario cierto nivel de abstracción y formalidad (es decir, de «juego») para que un deporte posea cierta belleza metafísica (en mi opinión). <<

[137] Para aquellos de ustedes que se dediquen al análisis financiero, el cálculo de un lanzamiento en el tenis sería como establecer una ampliación de capital con interés compuesto corriente en un caso donde no solamente la tasa de interés es variable, y no solamente son variables los determinantes de esa tasa, y no solamente es variable el intervalo en que esos determinantes influyen en la tasa de interés, sino que el *propio* capital es variable. <<

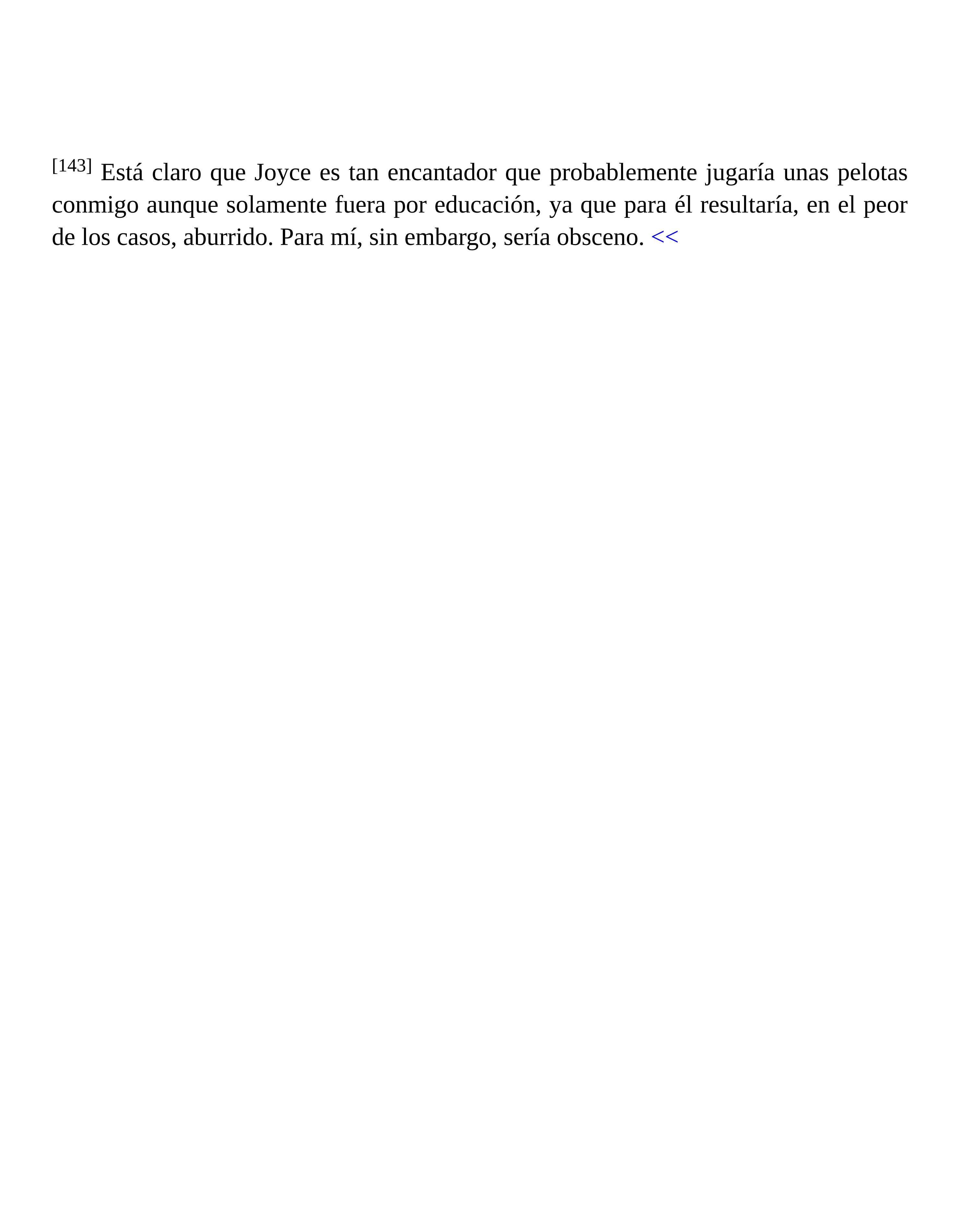
[138] Dejando de lado las cuestiones del sexo y las drogas, los atletas profesionales son en muchos sentidos los santos de nuestra cultura: se entregan a una meta, soportan privaciones y dolores tremendos para realizarse en ella, y disfrutan de una relación con la perfección que admiramos y premiamos (el cuenco con que mendiga el monje, el contrato de ocho cifras del gurú de la RBI), y nos encanta verla aunque no sintamos deseos de caminar en persona por esos caminos. En otras palabras, lo hacen por «nosotros», se sacrifican por nuestra redención (o eso imaginamos). <<

[139] En los clasificatorios de los torneos del Grand Slam como Wimbledon o el Open de Estados Unidos, a veces los jugadores tienen que jugar dos partidos al mejor de cinco sets en un solo día. No es extraño que los jugadores que sobreviven a los clasificatorios a menudo tengan aspecto de supervivientes de campos de concentración para cuando llegan al sorteo principal y uno ve cómo son aniquilados por alguno de los saludables y descansados jugadores sembrados en la primera ronda televisada. <<

[140] Esto quiere decir que tiene un drive a dos manos, cuyo pionero fue un sudafricano llamado Frew McMillan y cuya practicante más famosa actual es Monica Seles. <<

[141] La idea de cómo debe ser sudar a mares con un montón de gomina en el pelo es lo bastante horrible como para que me acercara después del partido a Knowle para preguntarle por ello. Sin embargo, descubrí que ni él ni su entrenador hablaban bastante inglés ni siquiera francés como para entender quién era yo, así que me temo que la cuestión del sudor y la gomina quedará para la imaginación de ustedes. <<

[142] Lo que Joyce hace aquí se llama «engañar a los pies» del oponente, aunque la prensa intransigentemente francófona de aquí se obstina en llamar a esta táctica *contre-pied*. <<



[143] Está claro que Joyce es tan encantador que probablemente jugaría unas pelotas conmigo aunque solamente fuera por educación, ya que para él resultaría, en el peor de los casos, aburrido. Para mí, sin embargo, sería obsceno. <<

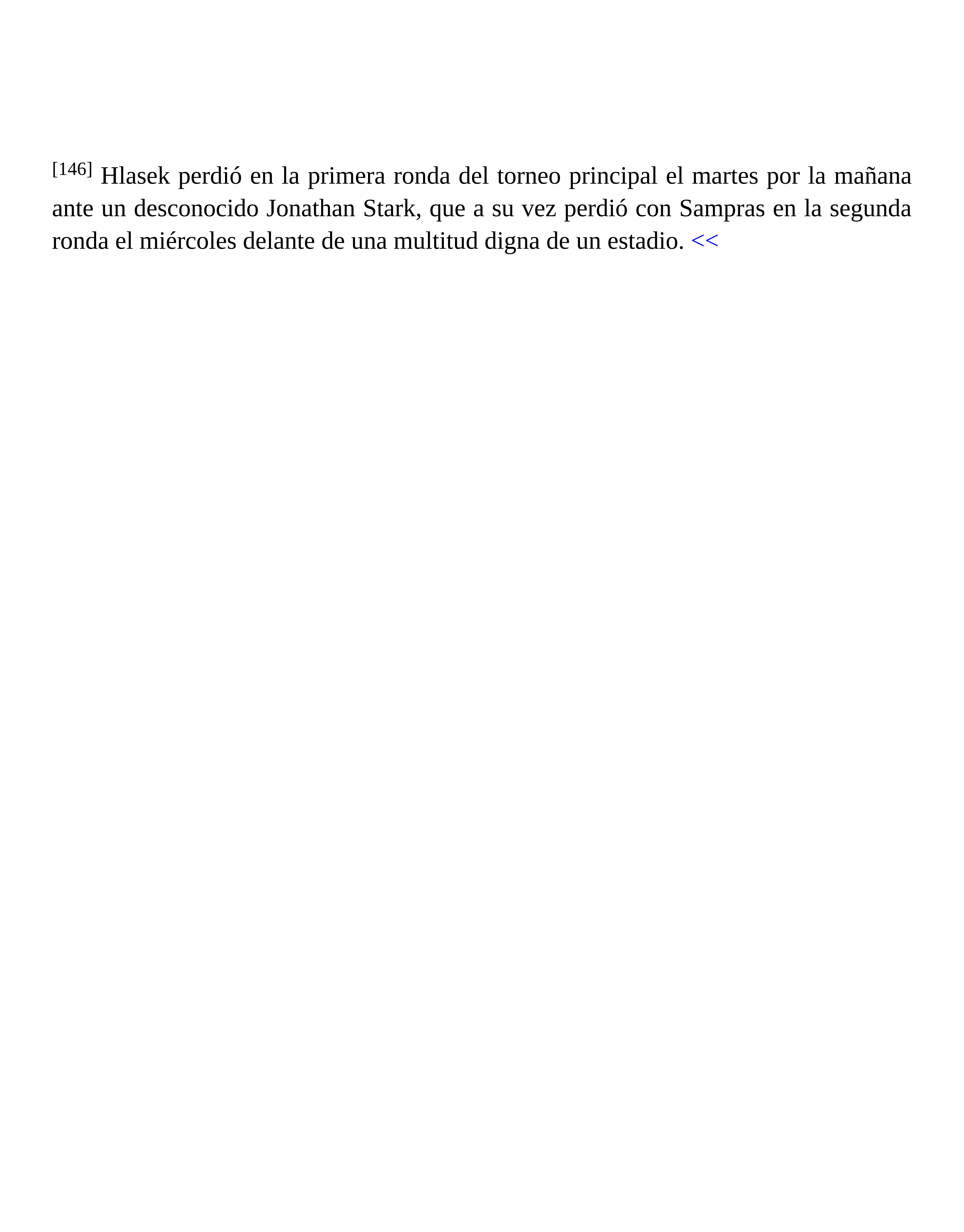
[144] El ejemplo de la infancia de Michael Joyce, sin embargo, muestra que, en comparación, mis amigos y yo éramos gandules y diletantes. Así es como describe la que era su agenda diaria: «Estaba en el cole hasta las dos. Después me iba [en el coche de su padre] al [West End Tennis] Club [de Torrance, California] y hacía una clase con [el legendario, carísimo y duro como una piedra Robert] Lansdorp [que fue entrenador infantil de Tracy Austin, entre otros] de las tres a las cuatro. Me entrenaba solo de las cuatro a las seis; luego me llevaban en coche a casa (tardaba una media hora) y decía: “Gracias a Dios, puedo ver la tele o levantarme y hablar [con los amigos] por teléfono o algo así”, pero mi padre me decía: “Todavía no has practicado el servicio”. A los doce o trece [años de edad] no te apetece. [Es cierto, porque dos horas de entrenamiento en solitario normalmente bastaban para dejar a tu oponente en posición fetal durante el resto del día.] Te hace falta alguien que te obligue. [Es una forma de verlo.] Pero luego, al cabo de unos cien servicios o así, me empieza a gustar [estar solo en la pista de tenis del patio de casa de los Joyce con un cubo lleno de pelotas y lanzándole un servicio tras otro a alguien en lo que por entonces ya debía de ser la oscuridad del crepúsculo], me gusta, me alegro de estar haciéndolo». <<

[145] Una variable importante que me estoy saltando es que los niños son (como es natural) inmaduros y suelen enfadarse consigo mismos cuando la cagan, de forma que una parte crucial de mi estrategia era poner al oponente en una situación en que cometiera muchos errores no forzados y se pusiera cada vez más furioso consigo mismo, lo cual estropearía su juego. El disgusto del oponente por sus errores o (mejor para mí) el enfado amargo hacia el universo por darle «mala suerte» o un «mal día» se iban acumulando hasta que normalmente en algún momento del segundo set se hundía en una especie de torpeza furiosa y ya *esperaba* fallar, u ocasionalmente tenía una especie de rabieta grandiosa a lo rey Lear, con lanzamiento de raqueta incluido, gritos obscenos y a veces lágrimas. Esto ocurría cada vez menos a medida que yo me iba haciendo mayor y mis oponentes más maduros, y para cuando fui a la universidad ya solamente podía contar con los chiflados profesionales para ponerse tan furiosos que fueran capaces de perder con un rival inferior (es decir, yo). Resulta bastante asombroso, en este sentido, ver cómo en su tercera ronda de clasificatorios Joyce hace lo mismo que hacía yo con los niños ricos de doce años, que es básicamente devolver pelotas, evitar errores y esperar a que al oponente le fallen los nervios. Debido a las lluvias del domingo, Joyce juega su tercera ronda el lunes a las diez de la mañana, la misma hora en que empiezan algunos partidos de la primera ronda del sorteo principal. El oponente de Joyce es un tipo de veinticinco años llamado Mark Knowles, Campeón Indoor Juvenil de Estados Unidos en 1986, nativo de las Bahamas, hoy conocido básicamente como jugador de dobles pero, con todo, un oponente serio, situado entre los doscientos primeros del ranking y más o menos en la misma cota que Joyce.

Knowles es alto y delgado, musculoso de esa forma correosa en que lo es la gente alta y delgada, tiene un bronceado magnífico y el pelo rubio rizado y desde lejos resulta impresionante, aunque de cerca tiene una cara aplastada corno de bicho y los ojos ligeramente saltones de un jugador que, me doy cuenta, está programado para las rabietas. Tengo la posibilidad de ver de cerca a Knowles porque él y Joyce juegan su partido en una de las pistas pequeñas, donde los espectadores están de pie y miran por encima de una pequeña cerca situada a pocos metros de la pista. Yo, el entrenador de Joyce, el entrenador de Knowles y una chica muy guapa que es su novia somos la única gente que realmente está prestando atención, aunque muchos espectadores, de paso hacia partidos de mayor nivel, se detienen junto a la pista y miran unas pelotas antes de seguir su camino. El movimiento continuo de gente al lado de la pista saca a Know les de sus casillas, y a veces le grita comentarios mordaces a la gente que empieza a marcharse cuando el punto aún no ha terminado.

—¡No se preocupe! —le grita Knowles a alguien que se está yendo—, ¡Solamente

jugamos por dinero! ¡Solamente somos profesionales! ¡No se angustie por ello!
Joyce, preparándose para servir, mira inexpresivamente hacia delante y espera a que Knowles termine de gritar, con una expresión parecida a la de los crupiers de Las Vegas cuando el jugador al que están desplumando se porta con mala educación, una mirada paciente y carente de juicio cuya expresión está configurada por el hecho de que los compensan muy bien por ser pacientes y no juzgar.
Sam Aparicio describe a Knowles como un tipo «brillante pero un poco errático» y a mí me parece que está siendo amable, porque me da la impresión de que Knowles tendría que estar en un Pabellón Aislado para gente con problemas graves emocionales y de personalidad. Despotrica, tira raquetas y grita maldiciones escatológicas que yo no había oído desde el instituto. Cuando uno de sus golpes golpea la parte superior de la red y rebota hacia atrás, Knowles grita: «Debo de ser el tipo con más suerte del mundo», con los ojos salidos y la boca retorcida. Para mí es un extraño eco de todos los niños ricos y bien instruidos del Medio Oeste a quienes yo solía derrotar porque eran incapaces de asumir la frustración cuando las cosas les salían mal. Parece no darse cuenta de que Joyce cede tantos puntos de ruptura y sufre tantos rebotes como él o que los espectadores que pasan son una distracción para ambos jugadores. Knowles parece una de esas personas que ven los inconvenientes del mundo como algo específico y personal, y verlo me da dolor de estómago. Cuando tira una pelota contra la cerca tan fuerte que parece que se vaya a cargar la pelota, el árbitro le da un aviso, pero en el mismo tono amable y compasivo con que un maestro de parvulario habla con un niño que se sabe que sufre problemas de atención. Me cuesta creer que alguien tan estrafalario pueda haber llegado al nivel profesional, aunque es cierto que cuando Knowles no se distrae es un jugador maravilloso, con golpes fluidos y un control maravilloso sobre el efecto de la pelota y la velocidad. La visión que tiene de Joyce es que es un buen pegador (lo cual es cierto), y su táctica consiste en no dejarlo actuar —cambiar el ritmo, variar el efecto, dejar pelotas muertas para que Joyce se acerque, negarle a Joyce toda velocidad o ritmo— y debido a que rivaliza con Joyce en fuerza, la táctica es segura. Joyce gana el primer set en el tie-break. Pero tres veces en el tie-break Knowles les grita a los espectadores migratorios: «¡No se preocupen! ¡Solamente es un tie-break de un partido profesional!», y está básicamente hecho polvo para cuando termina el primer set, y el segundo set es puramente mecánico, una formalidad que Joyce acaba lo más rápido posible para volver a la Carpa de los Jugadores, reponer hidratos de carbono y averiguar con quién tiene que jugar la primera ronda del torneo principal este mismo día. <<



[146] Hlasek perdió en la primera ronda del torneo principal el martes por la mañana ante un desconocido Jonathan Stark, que a su vez perdió con Sampras en la segunda ronda el miércoles delante de una multitud digna de un estadio. <<

[147] Este silencio ceremonioso se guarda en la Pista Central y en la Gran Pista, donde están los grandes nombres. Los jugadores menos importantes de las pistas periféricas tienen que aguantar que los espectadores hablen durante los puntos, que la gente se esté moviendo de forma que toda la estructura destartalada de las tribunas tiembla y hace ruido, a los empleados del servicio de catering empujando sus carros por los pasillos tras las lonas que protegen del viento o riéndose y flirteando en las carpas del catering al otro lado de las vallas de varias pistas menores. <<

[148] Esta es la versión canadiense de la USTA, y su logo —que aquí en el Du Maurier Omnium se infiltra todo el tiempo en el campo visual de uno— consiste en la clásica hoja de arce canadiense con el tallo en forma de raqueta de tenis. Son cosas como el logo de Tennis Canada lo que uno querría señalar cuando los canadienses se quejan de que no entienden por qué los americanos se burlan de ellos. <<



[149] (pero que no le pase nada a quien intente llevarse el caramelo a casa con este calor…) <<

[150] «Le Média» tienen sus propios servicios, pero están en la Tribuna de Prensa, al final de cinco rellanos de escaleras destartaladas y abarrotadas a las que se llega subiendo por el interior de la Pista Central, luego por el exterior y luego por el interior otra vez, y el último rellano es de ese hierro denso y estriado como de salida de incendios y muy empinado y francamente peligroso, de forma que cuando uno tiene que *aller au pissoir* siempre se le plantea una decisión muy difícil entre el horror masificado de los lavabos públicos y el horror sisífeo del lavabo de prensa, y el segundo día ya aprendo a no darle mucho al café ni al agua Evian mientras paseo. <<



[151] (Una maniobra reciente y bastante ingeniosa de la ATP: me compro varias solamente por los nombres) <<



[152] No está del todo claro qué tienen que ver las barras de avena con el Omnium, y no hay muestras gratuitas. <<

[153] Los cigarrillos Du Maurier son como los Sterling australianos o los Gauloise franceses: con cuerpo, acres y crepitantes cuando uno inhala y dulces y con sabor a levadura cuando exhala, y tan fuertes que uno siente que el cuero cabelludo se separa de la cabeza por un instante y sube flotando con el humo. La intoxicación por cigarrillos Du Maurier puede ser una razón de que el público del Open de Canadá parezca siempre tan jovial, expansivo y amable. <<

[154] (= ‘Dame tu boca’: no muy sutil) <<

[155] Suelen ser coches de lujo proporcionados por algún distribuidor local a cambio de apoyo promocional. Los coches de la organización del Open de Canadá son todos BMW, tan nuevos que huelen a guantera y tan caros y llenos de tecnología punta que sus salpicaderos parecen paneles de control de reactores nucleares. Los conductores de los coches de la organización suelen ser gente del lugar que se toma una semana libre del trabajo para conducir una y otra vez la misma ruta tediosa entre el hotel y las pistas: su compensación consiste en entradas gratis para ciertos partidos de la Pista Central y en la oportunidad de codearse con tenistas profesionales, o al menos con sus maletas. <<

[156] Perderá estrepitosamente en octavos de final con Michael Stich, a quien Michael Joyce derrotó en el Campeonato de Lipton en Key Biscayne hace cuatro meses; y de hecho Joyce derrotará a Courier sin perder ningún set en el Infiniti Open de los Ángeles, delante de la familia y amigos de Joyce, en la que será una de las mayores victorias de su carrera hasta el momento. <<

[157] Ha venido la madre de Chang —una de las más tristemente célebres de los temibles padres y madres del circuito, una mujer sobre la que circulan fundados rumores de que ha hecho cosas como meterle la mano en los pantalones cortos a su hijo para comprobar su ropa interior—, y su asistencia (está sentada cual hierofanta en la tribuna de invitados al lado de la pista) puede tener algo que ver con la aflicción sorprendente del semblante y el juego de Chang. Thomas Enqvist terminará derrotándolo de forma contundente en los cuartos de final el miércoles por la noche. (Por cierto, Enqvist tiene un extraño parecido con Richard Chamberlain de joven, el Richard Chamberlain de *El coloso en llamas*, por ejemplo, y la misma presencia patricia como de ardilla. Lo mejor que tiene Enqvist es su novia, que lleva gafas y cuando aplaude un buen punto da saltitos en su asiento con una falta de sofisticación muy refrescante.) <<

[158] Que a su vez tiene el atractivo rubio y anodino de los golfistas profesionales y la reputación de ser el hombre más aburrido del Circuito de la ATP y posiblemente del mundo entero, un hombre cuyo hobby es por lo que dicen «mirar las paredes», y cuyo silencio no es el silencio de la circunspección sino de la vacuidad, el equivalente verbal de un canal desintonizado. <<

[159] (Igual que ahora Enqvist parece ser el heredero de Edberg, el tenis sueco tiende a ser como una sucesión monárquica: tienden a tener solamente un gran jugador cada vez, que siempre es un hombre y casi siempre termina siendo el número uno del mundo durante un tiempo. Esta es una de las razones por las que los patrocinadores y asesores de marcas comerciales llevan todo el verano volando alrededor de Enqvist como chismosos.) <<

[160] Los nervios y el bloquearse son problemas cruciales en un deporte de precisión y coordinación como el tenis, y «tener mala cabeza» elimina a más juveniles de la competición que ninguna falta de talento o defecto en el drive. <<

[161] (aunque nunca conseguí entender qué es un nudo) <<

[162] Por alguna razón sospechaba que yo era un periodista de investigación y no me quería dejar ver la galera, el puente, las cubiertas de la tripulación, *nada*, ni tampoco me dejaba entrevistar a la tripulación o a los empleados de una forma no oficial, y además llevaba gafas de sol en el interior, y charreteras, y no paraba de hablar por teléfono en griego durante intervalos larguísimos de tiempo cuando yo estaba en su despacho tras perderme las semifinales de karaoke en el Salón Rendez-Vous para reunirme con él en cita especialmente concertada; le deseo lo peor. <<

[163] Ningún bromista podría resistir la tentación mental de rebautizar al barco como b.m. *Nadir* tras ver el nombre idiota del *Zenith* en el folleto de Celebrity, de forma que perdónenme, pero el nuevo bautizo no quiere decir que yo tenga nada personal contra el barco en sí. <<

[164] También están Windstar and Silversea, Tall Ship Adventures y Cruceros Windjammer Barefoot, pero estos cruceros por el Caribe son mucho más pequeños y pijos. Las más de veinte líneas de crucero a las que me refiero poseen los «Megabarcos», los pasteles de boda flotantes cuyo número de ocupantes llega a las cuatro cifras y cuyas hélices de los motores son del tamaño de sucursales bancarias. Entre las Megalíneas que salen del sur de Florida están Commodore, Costa, Majesty, Regal, Dolphin, Princess, Royal Caribbean y la ya conocida Celebrity. Están Renaissance, Royal Cruise Line, Holland, Holland America, Cunard, Cunard Crown, Cunard Royal Viking. La Norwegian Cruise Line, la Crystal, la Regency Cruises. Está el WalMart de la industria de los cruceros, la Carnival, a la que las demás líneas se refieren en ocasiones como la «Carnívora». No recuerdo a qué línea se suponía que pertenecía el *Princesa del Pacífico* de *Vacaciones en el mar* (supongo que se parecía más a los barcos que hacen el circuito de California a Hawaii), pero ahora la compañía Princess ha comprado el nombre y usa al pobre y viejo Gavin MacLeod en sus anuncios para la tele.

El Megacrucero 7NC es un tipo, un género de barco por derecho propio, como el destructor. Todas las Megalíneas tienen más de un barco. La industria desciende de aquellos viejos acuerdos patricios transatlánticos donde la opulencia se combinaba con el hecho de ir realmente a alguna parte: por ejemplo, el *Titanic*, el *Normandie*, etcétera. Los diversos nichos del mercado actual —Solteros, Gente Mayor, Temáticos, de Interés Especial, Empresas, Fiestas, Populares, de Lujo, de Lujo Absurdo, de Lujo Grotesco— ya se han forjado y establecido en gran medida y son objeto de competencia salvaje (he oído rumores no oficiales acerca de la lucha entre Carnival y Princess que les chamuscaría a ustedes las cejas). Los Megacruceros suelen diseñarse en América, construirse en Alemania y registrarse en Liberia o Monrovia; sus capitanes y propietarios son en su mayor parte escandinavos y griegos, lo cual es bastante interesante, porque son la misma gente que en gran medida ha dominado la navegación marítima desde siempre. Cruceros Celebrity es propiedad del Grupo Chandris. La X en las chimeneas de sus tres barcos resulta que no es una X, sino la letra griega *chi*, inicial de Chandris, una familia de navegantes griegos tan antigua y poderosa que por lo visto trataban a los Onassis como a una mierda. <<

[165] Esto lo sé de memoria. No me hace falta comprobarlo. Todavía recuerdo por su nombre a todas las víctimas del *Indianapolis*, incluyendo algunos números de serie y ciudades natales. (Cientos de hombres perdidos, ochenta de ellos clasificados como víctimas de los tiburones, del 7 al 10 de agosto de 1945; el *Indianapolis* acababa de descargar la bomba Little Boy en la isla de Tinian para ser llevada a Hiroshima, así que tomen nota los amigos de la ironía. Robert Shaw, en el papel de Quint, recreó todo el accidente en la película de 1975 *Tiburón*, una película que, como ustedes pueden imaginar, para mí a los trece años, fue como un fetiche pornográfico.) <<

[166] Y admito que la primera noche en el 7NC les pregunté a los empleados del Caravelle, el restaurante de cinco tenedores del *Nadir*, si me podían dar un cubo extra de grasa del *au jus* de la cena para poder hacerme amigo de los tiburones desde la barandilla trasera de la cubierta superior, y que esta petición le pareció a todo el mundo, desde el *maître* para abajo, desconcertante y tal vez incluso trastornada, y aquello resultó ser un *faux pas* periodístico grave, porque estoy casi seguro de que el *maître* le chivó este cotilleo desconcertante al señor Dermatitis y que esta es la razón principal por la que se me denegó acceso a cosas como la galera del barco, empobreciendo de esa forma el espectro sensorial de este artículo. (También reveló lo poco que yo conocía el tamaño descomunal del *Nadir*: doce cubiertas y cuarenta y seis metros de altura, la grasa del *au jus* se habría dispersado en forma de una colonia roja y difusa antes de llegar al agua, en grumos de sangre incapaces de atraer o excitar a un tiburón serio, cuya aleta de todos modos probablemente habría parecido un juguete desde aquella altura.) <<



[167] (por lo visto, es una clase de torno náutico, como una polea inflada con esteroides) <<

[168] El *Nadir* tiene literalmente centenares de mapas en forma de corte transversal del barco en todas las cubiertas, en todos los ascensores y esquinas, todos con un punto rojo que dice USTED ESTÁ AQUÍ; y uno no tarda mucho en comprender que no pretender orientar tanto como infundir confianza. <<

[169] Las referencias a los «amigos» son constantes en el folleto; parte de esta promesa de escapar del miedo a la muerte consiste en que ningún participante en el crucero está nunca solo. <<

[170] ¿Lo ven? <<

[171] Siempre hay parejas en este folleto, y cuando las fotografías son de grupos, siempre son grupos de parejas. Nunca encontré ningún folleto de Cruceros para Solteros, pero mi mente se repliega solamente de imaginarlo. El primer sábado por la noche hubo una fiesta llamada «Que se junten los solteros» [*sic*] en la Disco Scorpio de la cubierta 8 del *Nadir*; tras una hora de autohipnosis y control de la respiración, conseguí reunir el valor para ir, pero incluso aquella fiesta estaba formada en un 75% por parejas establecidas, y los pocos solteros con menos de setenta años teníamos todos un aspecto lúgubre y auto-hipnotizado, y todo aquello era como para cortarse las venas, y me batí en retirada al cabo de media hora porque aquella noche estaba programado *Parque jurásico* en la tele y yo no había visto todavía la programación entera y no sabía que *Parque jurásico* iba a ser emitida varias docenas de veces durante la semana siguiente. <<

[172] Entre dos mil quinientos y cuatro mil dólares en Megacruceros populares como el *Nadir*, a menos que uno quiera una Suite Presidencial con claraboya, bar con licores, hojas de palmera automáticas, etcétera; en ese caso el precio sería el doble. <<

[173] En respuesta a una obstinada petición periodística, la encargada de prensa del Departamento de Relaciones Públicas de Celebrity (la encantadora y bendecida con la voz de Debra Winger señora Wiessen) ofreció la siguiente explicación sobre la alegría del servicio: «La gente que hay a bordo —el personal— en realidad forman parte de una gran familia. Probablemente se dio cuenta de esto cuando estaba en el barco. Les encanta realmente lo que están haciendo, les encanta servir a la gente y prestan atención a lo que todo el mundo quiere y necesita».

Esto no es lo que yo pude observar. Lo que yo observé fue que el *Nadir* era un barco realmente estricto, gobernado por un cuadro superior de oficiales y supervisores griegos durísimos, y que el personal inferior vivía en un estado de terror mortal hacia aquellos jefes griegos que los miraban todo el tiempo con ojos inexpresivos, y que el trabajo de la tripulación era duro hasta extremos dickensianos, demasiado duro para verlo con alegría. Mi impresión era que la Alegría figuraba junto con la Rapidez y el Servilismo en las hojas de evaluación de los trabajadores que los jefes griegos estaban todo el tiempo rellenando: cuando no sabían que había pasajeros mirando, muchos trabajadores mostraban esa clase de tedio amargado que uno asocia con los empleados mal pagados en general, además de miedo. Mi impresión es que un empleado podía ser despedido por un error muy pequeño, y que ser despedido por aquellos jefes griegos podía incluir recibir una patada en el culo propinada con un zapato muy reluciente y después un trayecto muy largo a nado por el mar.

Lo que observé era que los trabajadores inferiores sentían cierto afecto hacia los pasajeros, pero que era un afecto por comparación: incluso el pasajero más absurdamente exigente parecía amable y comprensivo en comparación con las tendencias tiránicas de los griegos, y la tripulación parecía genuinamente agradecida por ello, del mismo modo que resulta conmovedora la decencia humana básica cuando la encontramos en Nueva York o en Boston. <<

[174] «DEL PLACER DE USTEDES —dicen varios eslóganes de Megalíneas—, NOS OCUPAMOS NOSOTROS.» Lo que en un anuncio normal tendría un doble sentido, aquí tiene un triple sentido, y la connotación terciaria —a saber: OCÚPESE DE SUS PUÑETEROS ASUNTOS Y DEJE QUE LOS PROFESIONALES NOS PREOCUPEMOS DE SU PLACER, JODER— dista mucho de ser accidental. <<

[175] Celebrity, Cunard, Princess y Holland America lo usan como centro de operaciones. Carnival y Dolphin usan Miami; otros usan Cabo Cañaveral, Puerto Rico, las Bahamas, etcétera. <<

[176] Por mucho que lo he intentado no he conseguido discernir qué es o hace la Corporación Engler, pero por lo visto han reunido a un quorum de sus ejecutivos en este viaje pagado de 7NC a modo de extrañas vacaciones laborales, convención interna de la empresa o algo así. <<

[177] La razón del retraso no se hará evidente hasta el próximo sábado, momento en que hasta las 10:00 h no será posible sacarnos a todos del b.m. *Nadir* y conducirnos hasta un transporte adecuado, y luego, entre las 10:00 h y las 14:00 h varios batallones de ordenanzas del Tercer Mundo con monos ayudarán a los camareros a borrar todo rastro de nosotros antes de que suban los siguientes 1.374 pasajeros. <<

[178] En mi caso, los lugares públicos de la Costa Este de Estados Unidos están llenos de estos pequeños momentos de observación racista y posterior reprimenda interna políticamente correcta. <<

[179] El término pertenece a un veterano de ocho cruceros, un tipo de cincuenta y tantos con flequillo rubio, una frondosa barba pelirroja y algo que guarda un extraño parecido a una regla de T sobresaliendo de su equipaje de mano, que es también la primera persona que me ofrece una explicación no solicitada de por qué no tenía otra opción emocional en este momento que embarcarse en un Crucero de Lujo 7NC. <<

[180] Resulta que Steiner of London estará también a bordo del barco, ofreciendo *herbal wraps*, masajes antilípidos especiales para la celulitis y diversos cuidados estéticos: tienen un ala entera del Gimnasio Olímpico de la cubierta superior, y parecen ser casi propietarios del Salón de Belleza de la cubierta 5. <<

[181] Ir a un Crucero de Lujo 7NC se parece a ir al hospital o a la facultad en este sentido: para la multitud de parientes y gente que se despide, el procedimiento estándar parece ser acompañarlo a uno hasta el punto límite y por fin tener que marcharse, con gran efusión de abrazos y lágrimas. <<

[182] Larga historia, no vale la pena. <<

[183] Otro extraño dato demográfico es que la clase de gente neurológicamente preparada para ir en Cruceros de Lujo 7NC está también neurológicamente preparada para no sudar: el único lugar a bordo que constituye una excepción es el Casino Mayfair. <<

[184] Estoy bastante seguro de saber qué es este síndrome y cómo está relacionado con la promesa seductora de autoindulgencia total que ofrece el folleto. Lo que creo que está en juego aquí es la vergüenza sutil y universal que acompaña a la autoindulgencia, la necesidad de explicar a cualquiera por qué la autoindulgencia no lo es en realidad. Por ejemplo, nunca voy a que me den un masaje porque sí, voy porque cierta lesión deportiva en la espalda me está matando y prácticamente *me obliga* a que me den un masaje. O por ejemplo, nunca me «apetece» un cigarrillo, siempre me «hace falta» un cigarrillo. <<

[185] Como todos los Megacruceros, el *Nadir* designa a cada cubierta con algún nombre relacionado con el mundo de los 7NC, y durante el Crucero esto se volvió confuso porque nunca llamaban a las cubiertas por los números y yo nunca recordaba, por ejemplo, si la Cubierta Fantasía era la cubierta 7 u 8. La cubierta 12 se llama Cubierta del Sol, la 11 es la Cubierta Marina, la 10 me he olvidado, la 9 es la Cubierta Bahamas, la 8 es la Fantasía y la 7 la Galaxia (o al revés), la 6 nunca llegué a saberlo. La 5 es la Cubierta Europa, comprende parte del centro neurálgico empresarial del *Nadir* y consta de un enorme *foyer* de techo alto y con aspecto de banco todo decorado de colores limón y salmón con placas metálicas alrededor del mostrador de Atención a los Pasajeros, plantas, columnas enormes con agua que corre por su superficie y hace un ruido que te da ganas de ir al urinario más cercano. La 4 es toda camarotes y creo que se llama Cubierta Florida. Por debajo de la 4 son todo oficinas, cosas sin nombre y sitios prohibidos, con la excepción de la parte minúscula de la 3, donde está la pasarela. A partir de ahora me referiré a las cubiertas por sus números, porque es lo que tenía que hacer para poder ir a alguna parte en ascensor. Las cubiertas 7 y 8 es donde están los mejores sitios para comer, los casinos, las discotecas y la diversión; en la 11 están las piscinas y el café. La 12 es la superior y queda descartada para los que sufran de heliofobia. <<

[186] (un trabajo idiota y superfluo donde los haya, en esta fotocopia de siete noches)
<<

[187] La mejor palabra nueva aprendida esta semana: *borbollones* (la segunda mejor fue *scheisser*, que es como llamó un jubilado alemán a otro jubilado alemán que le ganaba a los dardos todo el tiempo). <<



[188] (una expresión parecida a una especie de encogimiento de hombros facial, como aludiendo al destino) <<



[189] (Aunque no puedo evitar recordar que en el folleto de los 7NC de Celebrity el tiempo era mucho mejor.) <<

[190] La Dramamina me produce una reacción intensa e involuntaria consistente en arrojarme hacia delante y quedarme tumbado boca abajo presa de convulsiones en cuanto la droga me hace efecto y sin importar donde esté, de forma que estoy navegando en el *Nadir* sin ningún dopaje. <<

[191] Situado en la cubierta 7, el escenario para las cenas como Dios manda, y nunca lo llaman el «Restaurante Caravelle» (ni *tampoco* el Restaurante a secas): siempre es el «Restaurante de Cinco Tenedores Caravelle». <<

[192] En la mesa 64 había siete personas conmigo, todas del sur de Florida: de Miami, Tamarac y del mismo Fort Lauderdale. Cuatro de ellos se conocían de sus vidas en tierra y habían pedido estar en la misma mesa. Las otras tres personas eran una pareja de ancianos y su nieta, que se llamaba Mona.
Yo era el único primerizo en un Crucero de Lujo en toda la mesa 64, y también la única persona que aludía a la segunda comida del día como la «comida», un hábito de infancia que nunca me he podido quitar.
Con la notoria excepción de Mona, todos mis compañeros de mesa me caían muy bien, y quiero sacarme de en medio la descripción de nuestras cenas en una nota rápida y evitar decir gran cosa de ellos por miedo a herir sus sentimientos señalando cualquier extrañeza en ellos de una forma que pueda parecer malintencionada. La verdad es que había bastantes rasgos extraños en la gente de la mesa 64. Para empezar, todos tenían acentos marcados e inconfundibles de Nueva York, y sin embargo no paraban de jurar que habían nacido y se habían criado en el sur de Florida (aunque resultó que los padres de todos los adultos de la 64 eran de Nueva York, lo cual si uno lo piensa es una prueba formidable de la persistencia de un buen acento bien marcado de Nueva York). Sin contarme a mí había cinco mujeres y dos hombres, y los dos hombres jamás abandonaban su mutismo salvo para hablar de golf, negocios, sistemas de profilaxis del mareo mediante parches transdérmicos y los aspectos legales del cruce de aduanas. Las mujeres llevaban la batuta de la conversación de la mesa 64. Una de las razones por las que aquellas mujeres me caían tan bien (salvo Mona) era porque se reían muy fuerte de todas mis bromas, incluso de las bromas más malas y oscuras, aunque todas tenían una forma muy extraña de reírse en la que *gritaban* antes de reírse, quiero decir que gritaban de forma claramente discernible, de manera que durante un segundo atroz uno nunca sabía si se estaban preparando para reírse o si acababan de ver algo repugnante y terrorífico por encima del hombro de uno y al otro lado del R5TC, y aquello me desconcertó durante toda la semana. Asimismo, igual que otros muchos pasajeros del Crucero de Lujo 7NC a los que observé, todas parecen ser igualmente soberbias contando anécdotas, historias y chistes muy largos, sabían cuándo pararse y cuándo continuar, cuándo hacer dobles sentidos y cuándo tomarle el pelo a un hombre sencillo.
Mi compañera de mesa favorita era Trudy, cuyo marido estaba en su casa de Tamarac intentando resolver una crisis repentina en la empresa de telefonía móvil de ambos y le había cedido su billete a Alice, su hija voluminosa y muy bien vestida, que disfrutaba de sus vacaciones de primavera de la Universidad de Miami, y que por alguna razón se mostraba extremadamente ansiosa por comunicarme que tenía un

Novio Formal, cuyo nombre era Patrick. La intervención de Alice en la mayor parte de nuestras conversaciones consistía en comentarios del tipo: «¿Te gusta el hinojo? Qué coincidencia: mi novio Patrick *detesta* absolutamente el hinojo»; «¿Eres de Illinois? Qué coincidencia: mi novio Patrick tiene una tía cuyo primer marido era de Indiana, que está muy cerca de Illinois»; «¿Tienes dos piernas y dos brazos? Qué coincidencia…», etcétera. La afirmación constante de su relación por parte de Alice podía ser muy bien una táctica defensiva contra Trudy, que no paraba de sacar todo el tiempo de su bolso fotografías de 10 × 12 profesionalmente retocadas de Alice y de enseñármelas con Alice sentada allí delante, y que cada vez que Alice mencionaba a Patrick sufría una especie de extraño tic facial o mueca involuntaria que dejaba al descubierto uno de sus colmillos y el otro no. Trudy tenía cincuenta y seis años, los mismos que mi madre, y parecía —lo digo en serio, y con la mejor intención posible — Jackie Gleason vestido de mujer, y soltaba unos gritos antes de reírse que causaban literalmente arritmias cardiacas, y fue quien consiguió arrastrarme a la conga del miércoles por la noche, y me hizo adicto a las nevadas de los botes del bingo, y también era una autoridad increíble en el tema de los Cruceros de Lujo 7NC, después de haberse embarcado en seis a lo largo de una década. Ella y su amiga Esther (una mujer de cara delgada y aspecto enfermo, la parte materna de la pareja de Miami) me contaron historias acerca de las líneas Carnival, Princess, Crystal y Cunard con demasiado riesgo de libelo como para reproducirla aquí, así como una larga reseña de la que fue por lo visto la peor línea de cruceros de la historia de los 7NC, una tal «American Family Cruises» cuya vida fue de dieciséis meses e incluyó escándalos demasiado increíbles literalmente para ser creídos en boca de ninguna pareja menos informada y entendida que Trudy y Esther.

Además, me di cuenta de que nunca me habían hecho partícipe de un análisis tan minucioso y riguroso de la comida ni la forma de servir lo que me estaba comiendo. Nada escapaba a la atención de Trudy y Esther: la simetría de los ramitos de perejil que remataban las zanahorias enanas hervidas, la consistencia del pan, el sabor y la facilidad de masticación de las distintas piezas de carne, la rapidez y el talento para el flambeado de los diversos reposteros con sombreros blancos de cocinero que aparecían junto a la mesa cuando había que prender fuego a los distintos elementos (gran parte de los postres del R5TC tenían que flambearse), etcétera. El camarero no paraba de dar vueltas en torno a la mesa, preguntando: «¿Han terminado? ¿Han terminado?», mientras Trudy y Esther tenían conversaciones del tipo:

—Cariño, pareces disgustada con la caracola, ¿qué te pasa?

—No me pasa nada. Todo está bien.

—No me mientas. Cariño, con tu cara no puedes mentir. ¿Verdad que no, Frank? Eres una persona con una cara que no puede mentir. ¿Son las patatas o es la caracola? ¿Es la caracola?

—No me pasa nada, Esther, cariño, lo juro.
—No estás contenta con la caracola.
—Está bien. Tengo problemas con la caracola.
—¿No te lo decía? ¿No se lo decía, Frank?
[Frank se hurga una oreja con el meñique en silencio.]
—¿No lo decía yo? Solamente viéndote ya me he dado cuenta de que estabas disgustada.
—Las patatas están bien. El problema es la caracola.
—¿No te previne sobre el pescado de temporada en los barcos? ¿No te previne?
—Las patatas están buenas.
Mona tiene dieciocho años. Sus abuelos la han llevado a Cruceros de Lujo cada primavera desde que tenía cinco. Mona siempre se pasa durmiendo las horas del desayuno y la comida y se pasa la noche entera en la Disco Scorpio y en el Casino Mayfair jugando a las tragaperras. Mide un metro ochenta y cinco por lo bajo. Va a ir a la Universidad del estado de Pensilvania el año que viene porque se ha acordado que se le regalaría un coche de tracción a cuatro ruedas si iba a estudiar a alguna parte donde hubiera nieve. No le daba ninguna vergüenza explicar este criterio para elegir universidad. Era una pasajera y una comensal increíblemente exigente, pero sus quejas acerca de ligeras imperfecciones estéticas y de sabor carecían del entendimiento y la solidez de las de Trudy y Esther, y resultaban simplemente groseras. Mona también tenía un aspecto extraño: su cuerpo era como el de Brigitte Nielsen o el de alguna chica de póster a la que hubieran suministrado esteroides, y rematando ese cuerpo tenía la cara diminuta, pálida y triste de una especie de muñeca perversa, enmarcada por un pelo rubio resplandeciente y nada encrespado. Sus abuelos, que se retiraban todas las noches después de cenar, siempre llevaban a cabo después del postre la pequeña ceremonia de entregarle a Mona cien dólares para que «se divirtiera un rato». Este billete de cien dólares siempre iba dentro de uno de esos sobres de banco ceremoniosamente blancos donde se ve la cara de Benjamin Franklin asomándose por un agujero como un ojo de buey, y escrita con rotulador rojo en el sobre había la inscripción «Te queremos, cariño». Mona no dio ni una sola vez las gracias por el dinero. Cada vez que sus abuelos decían algo ella ponía los ojos en blanco, una costumbre que enseguida me puso de los nervios.
Me doy cuenta de que no me preocupa tanto hacer comentarios negativos acerca de Mona como de Trudy, Esther o del marido mudo y sonriente de Esther, Frank.
Por lo visto, la bromita de costumbre de Mona en los Cruceros de Lujo es mentir al camarero y al *maître* diciendo que el jueves es su cumpleaños, de manera que en la cena formal del jueves consigue banderitas y un globo en forma de corazón atado a su silla y un pastel para ella sola y todo el personal del restaurante sale, forma un círculo y le canta. Su verdadero cumpleaños, tal como me informa el lunes, es el 29 de julio,

y cuando le digo que el 29 de julio era también el cumpleaños de Benito Mussolini la abuela de Mona me dirige una mirada sepulcral, pero a Mona le excita la coincidencia, al parecer porque confunde los nombres *Mussolini* y *Maserati*. Debido a que el jueves 16 de marzo en realidad *es* el cumpleaños de Alice, la hija de Trudy, y a que Mona no quiere renunciar a su cumpleaños falso y contraataca asegurando que el hecho de que ella y Alice vayan a compartir banderitas y atenciones especiales en la cena formal del 16 de marzo promete ser algo «radical», Alice decide que le desea a Mona lo peor del mundo, y para el jueves 14 de marzo Alice y yo ya hemos establecido una especie de alianza anti-Mona, y nos divertimos sentados a la mesa 64 haciendo gestos disimulados de estrangular y apuñalar cada vez que Mona dice algo, gestos disimulados que Alice me cuenta que aprendió en varias cenas públicas atroces en Miami con su Novio Formal Patrick, que por lo visto odia a todo el mundo con quien come. <<

[193] (Esto resulta también sutil en caso de un Megacrucero como este en el peor de los casos, el bamboleo nunca hizo que un cajón insondable de un complejo Wondercloset del camarote 1009 siguiera traqueteando como loco a pesar de las diversas inserciones de kleenex en lugares estratégicos) <<

[194] La exquisitez de este momento crispado se parece a los dos segundos que pasan entre el momento en que sabes que vas a estornudar y el hecho en sí de estornudar, una especie de momento distendido de transferir el control a fuerzas automáticas más poderosas. (La analogía con el estornudo puede parecer grotesca, pero es cierta, y Trudy me dijo que tenía razón.) <<

[195] Conroy se embarcó en el mismo Crucero de Lujo que yo, el Crucero de Siete Noches por las Antillas occidentales en el *Nadir*, en mayo de 1994. Él y su familia navegaron gratis. Conozco estos detalles porque Conroy habló conmigo por teléfono, contestó preguntas indiscretas y fue honesto y comunicativo, y en general se comportó de forma muy decente en lo relativo a toda la cuestión. <<

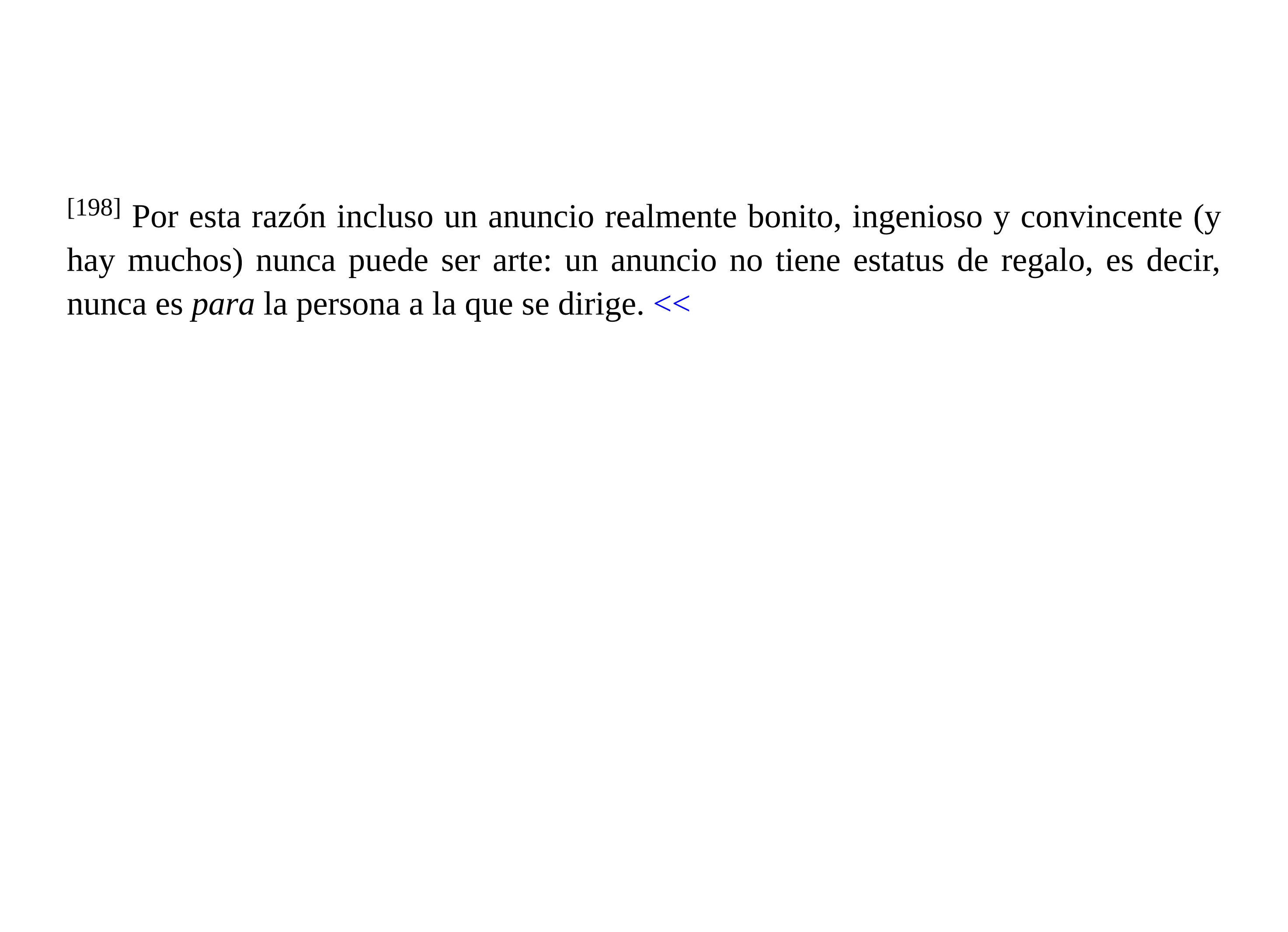


[196] Después de leer el ensayo de Conroy a bordo, cada vez que miraba al cielo no era el cielo lo que veía, era la *gigantesca cúpula lapislázuli del cielo.* <<

[197] Habiéndome entrenado en el muelle 21 para recibir relatos explicativos/justificativos, pude llevar a cabo ciertas investigaciones telefónicas acerca de cómo vio la luz el publiensayo del profesor Conroy, obteniendo dos relatos distintos:

a) Según la encargada de relaciones públicas de Cruceros Celebrity, la señora Wiessen (después de un silencio de dos días que entiendo como el equivalente en el mundo de las relaciones públicas a tapar el micrófono con la mano y consultar a tu compañero): «Celebrity vio un artículo que había escrito en la revista *Travel and Leisure*, y les impresionó mucho la forma en que creaba postales mentales, de forma que le pidieron que escribiera acerca de la experiencia de este crucero para la gente que nunca antes había ido en un crucero, y tenían que pagarle tanto si le gustaba como si no, y tanto si a ellos les gustaba el artículo como si no… [risita mordaz] es obvio que les gustó el artículo, y él hizo un buen trabajo, de manera que ahí está el relato del señor Conroy y ahí está su punto de vista sobre aquella experiencia».

b) Según Frank Conroy (precedido del pequeño suspiro que viene antes de ciertas confesiones hastiadas): «Me prostituí». <<



[198] Por esta razón incluso un anuncio realmente bonito, ingenioso y convincente (y hay muchos) nunca puede ser arte: un anuncio no tiene estatus de regalo, es decir, nunca es *para* la persona a la que se dirige. <<

[199] (con la complicidad activa del profesor Conroy, me temo) <<

[200] Esto está relacionado con el fenómeno de la Sonrisa Profesional, una pandemia nacional en la industria de los servicios. Y en ninguna parte de mi experiencia he sido receptor de tantas sonrisas profesionales como en el *Nadir: maîtres*, jefes de camareros, subalternos de gerentes de hoteles, director de crucero… Sus Sonrisas Profesionales se activan como interruptores a mi paso. Pero también en tierra, en bancos, restaurantes, mostradores de venta de billetes de avión, etcétera. Ya conocen esa sonrisa —la contracción enérgica del cuadro circumoral con movimiento cigomático incompleto—, esa sonrisa que no llega a los ojos del que sonríe y que no significa nada más que un intento calculado de adelantarse a los intereses del que sonríe fingiendo que le cae bien el objeto de la sonrisa. ¿Por qué los empresarios y gerentes obligan a los profesionales de los servicios a irradiar la Sonrisa Profesional? ¿Soy el único consumidor en quien dosis elevadas de esa sonrisa producen desesperación? ¿Soy la única persona que está segura de que el número creciente de casos en que gente de aspecto totalmente ordinario aparecen de pronto con armas automáticas en centros comerciales, oficinas de seguros, complejos médicos y McDonald's guarda alguna relación causal con el hecho de que estos lugares son centros notorios de difusión de la Sonrisa Profesional?

¿A quién creen que engañan con la Sonrisa Profesional?

Y, sin embargo, ha llegado un momento en que la ausencia de Sonrisa Profesional *también* causa desesperación. Cualquiera que haya comprado un paquete de chicles en un estanco de Manhattan, o haya pedido que le pongan el sello de FRÁGIL en una oficina de correos de Chicago, o haya intentado que una camarera del sur de Boston le dé un vaso de agua, conoce bien el efecto devastador para el alma del ceño fruncido de un empleado que sirve al público, es decir, la humillación y el resentimiento de que a uno le nieguen la Sonrisa Profesional. Y a estas alturas, la Sonrisa Profesional ya ha eludido incluso mi resentimiento hacia la Sonrisa Profesional: me alejo del estanco de Manhattan no solamente resentido por el mal carácter o la falta de buena voluntad del estanquero sino por su falta de *profesionalidad* al negarme la Sonrisa. Menudo jaleo, coño. <<

[201] (Y por cierto, confíen en mí. Yo trabajaba de socorrista a tiempo parcial y al carajo con todo este escándalo del SPF: el óxido de cinc de toda la vida hace que uno tenga siempre la nariz como un recién nacido.) <<

[202] Mirando más atrás todavía, creo que lo único que convenció al oficial griego era que yo era un tipo muy raro, posiblemente inestable, una impresión que estoy seguro de que era compartida por el señor Dermatitis y que se combinó con la petición del *au jus* como señuelo para tiburones para destruir mi credibilidad ante Dermatitis antes incluso de verlo en persona. <<

[203] Uno de los eslóganes de Cruceros Celebrity asegura que están Deseosos de Exceder Sus Expectativas. Lo dicen mucho, y son sinceros, aunque o bien mienten, o bien son demasiado ingenuos acerca de las consecuencias psíquicas de este exceso. <<

[204] (a las piscinas de la cubierta 11, o al Templo de Ra en la cubierta 12) <<

[205] El camarero de la mesa 64 es Tibor, húngaro y una persona verdaderamente excepcional, acerca de quien sabrán más cosas más adelante si es que hay alguna justicia editorial <<

[206] Hasta la langosta del martes por la noche en el R5TC no entendí enfáticamente el fenómeno romano del vomitorio. <<

[207] (no de forma intrusiva, obstructora ni condescendiente) <<

[208] Tampoco tienes nunca que devolver la bandeja después de comer en el Windsurf, porque los camareros saltan a recogerlas, y de nuevo el celo puede ser un agobio, porque si te levantas solamente para coger otro melocotón o algo así y todavía tenías una taza de café o algunas miguitas sabrosas de bocadillo que has estado dejando para el final, muchas veces vuelves y la bandeja y las migas han desaparecido, y yo personalmente empiezo a atribuir esta atención demasiado diligente al reinado de terror helénico bajo el que trabajan estos camareros. <<

[209] Las muchas cosas del *Nadir* que eran de papel con textura de madera eran imitaciones tan maravillosas y concienzudas que muchas veces daba la impresión de que habría sido más simple y menos caro utilizar madera de verdad. <<

[210] Son dos escaleras amplias, anterior y posterior, que invierten el ángulo de su zigzagueo en cada rellano y los rellanos tienen las paredes de espejos, lo cual resulta ser genial porque gracias a los espejos puedes mirar los culos de las mujeres con vestidos de cóctel que suben un rellano por encima de ti sin que parezca que eres uno de esos tipos asquerosos que miran el culo de las mujeres en las escaleras. <<

[211] Durante los dos primeros días de marejada, cuando la gente vomitaba mucho (sobre todo después de la cena y por lo visto *extra*-sobre todo en los ascensores y las escaleras), los charcos de vómito provocaban un verdadero frenesí de secadores-aspiradores, quitamanchas y productos químicos erradicadores de cualquier olor aplicados por esta escuadra parecida a unas Fuerzas Especiales de Elite. <<

[212] Por cierto, la composición étnica de la tripulación del *Nadir* es un crisol comparable a un anuncio de Benetton, y constituye un desafío constante a localizar la composición geográfico-racial de las diversas jerarquías de empleados. Todos los oficiales importantes son griegos, pero qué se iba a esperar de un barco de propietarios griegos. Dejándolos de lado, a primera vista parece regir una especie de sistema de castas eurocéntrico: los camareros, ayudantes de camarero, camareras de bebidas, sumilleres, crupiers del casino, músicos de variedades y el personal de los camarotes parecen ser principalmente arios, mientras que los maleteros, personal de mantenimiento y de limpieza tienden a ser los tipos más morenos: árabes, filipinos, cubanos y negros de las Antillas. Pero resulta ser más complejo que todo esto, porque los jefes de camareros, jefes de sumilleres y *maîtres* que vigilan todo el tiempo con cara inexpresiva a los sirvientes arios son *a su vez* morenos y no arios: por ejemplo, nuestro *maître* en el R5TC es portugués, tiene el cuello ancho y la sonrisa con el labio torcido de un dirigente del sindicato del transporte y da la impresión de no necesitar nada más que una señal muy sutil para hacer que vaya a tu camarote una prostituta de diez mil dólares o alguna sustancia inimaginable. La mesa 64 en pleno lo odiamos sin ninguna razón aparente, y acordamos de antemano darle un palo soberano en la propina al final de la semana. <<

[213] Contando el Buffet de Medianoche, que suele ser una especie de fiesta temática/de disfraces moderadamente lujosa, con manjares también temáticos —asiáticos, caribeños, tex-mex—, fiestas que no pienso tratar en este ensayo salvo para decir que en la Noche Tex-Mex celebrada junto a las piscinas había una estatua de dos metros de hielo que estuvo goteando sin parar durante toda la noche encima del sombrero gigante de Tibor, el querido y extremadamente elegante camarero húngaro de la mesa 64, cuyo contrato lo obliga a llevar en las Noches Tex-Mex un sarape y un sombrero de paja de 42,5 centímetros (Me dejó medirlo cuando el *maître* reptiliano no miraba) de radio y a servir chile ultrapicante de una mesa humeante situada justo debajo de una escultura de hielo, y cuya cara rosácea y un poco pajaril en ocasiones como esta expresaba una combinación de mortificación y dignidad que de alguna forma parecía resumir todas las aflicciones de la Europa del Este de la posguerra. <<

[214] (Sí, ya sé, seguro que al tipo le importa un cuerno.) <<

[215] Esto se debe básicamente a la semiagorafobia: tengo que reunir energías psíquicas para salir del camarote e ir a acumular experiencias, pero luego cuando estoy entre la población general, mi voluntad se rompe enseguida y encuentro cualquier pretexto para escabullirme de nuevo al camarote 1009. Esto me pasa bastantes veces al día. <<

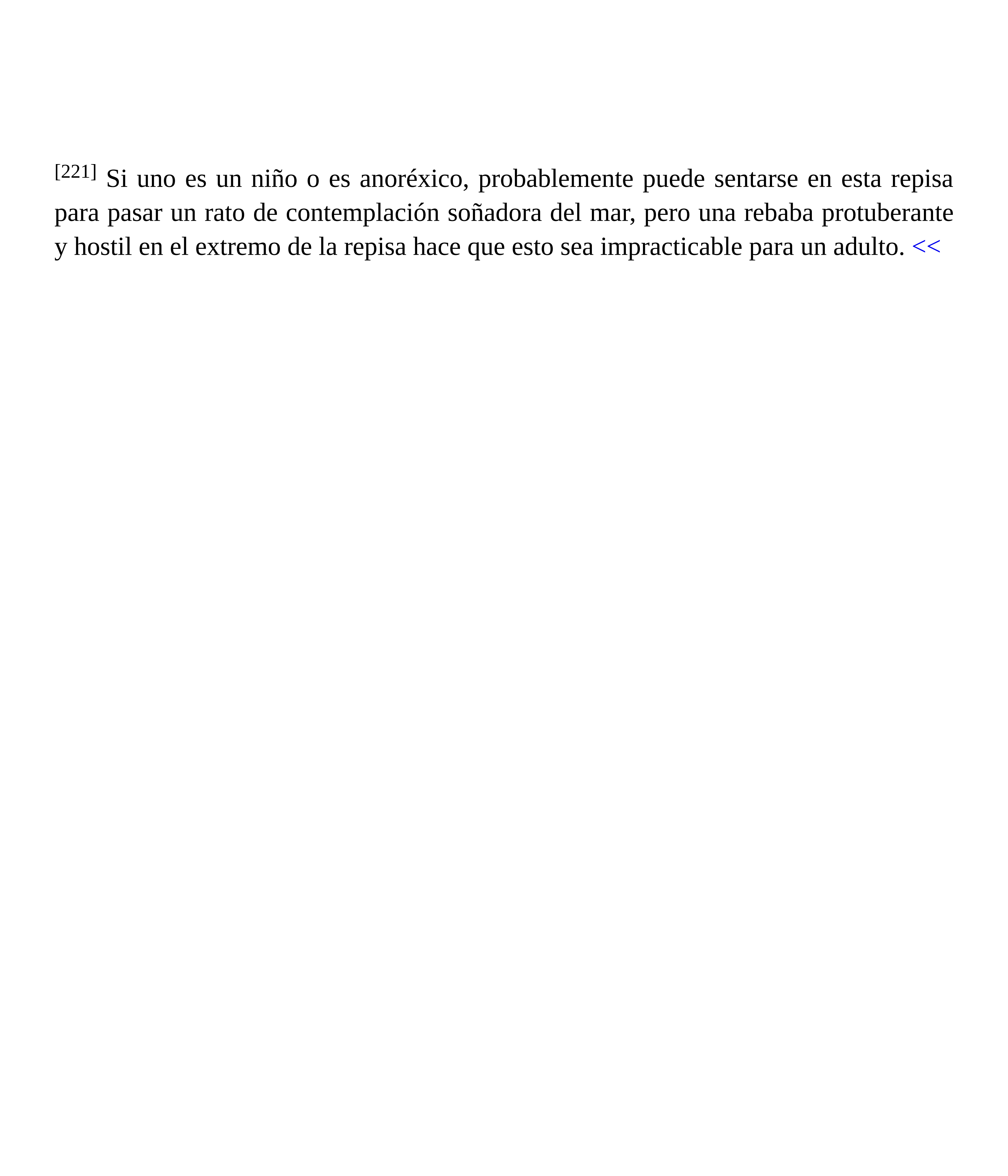
[216] (Este artículo está siendo escrito casi una semana después del Crucero, y todavía estoy alimentándome básicamente de esos bombones rellenos de menta que fui acumulando.) <<

[217] La respuesta de por qué no le pregunto simplemente a Petra cómo lo hace es que el inglés de Petra es extremadamente limitado y primitivo, y lo más triste es que me temo que mi atracción y vínculo con Petra, la encargada eslava, se ha erigido sobre los endebles cimientos de las dos únicas frases en inglés que parece conocer, dos frases que usa a modo de respuesta a todas mis afirmaciones, preguntas, bromas o protestas por su devoción interminable: «Es no problema» y «Tú ser graciosillo». <<

[218] (En el mar esto no es gran cosa en agora-términos, pero al llegar a puerto, cuando las portezuelas se abren y la pasarela se extiende, representa una opción verdadera y resulta por tanto agorafóbicamente válida.) <<

[219] «1009» indica que está en la cubierta 10, «babor» se refiere al lado del barco donde está, y «exterior» quiere decir que tengo ventana. También los hay, claro está, «interiores», es decir, camarotes en el lado de dentro de los pasillos de las cubiertas, pero yo personalmente aconsejo a cualquier pasajero potencial de un Crucero 7NC con tendencias claustrofóbicas a asegurarse y especificar «exterior» cuando reserven camarotes. <<

[220] A los agorafóbicos no americanos les alegrará saber que este montón incluye letreros de *BITTE NICHT STÖREN*, *PRIÈRE DE NE PAS DÉRANGER*, *SI PREGA NON DISTURBARE* y (mi favorito) *FAVOR DE NO MOLESTAR*. <<



[221] Si uno es un niño o es anoréxico, probablemente puede sentarse en esta repisa para pasar un rato de contemplación soñadora del mar, pero una rebaba protuberante y hostil en el extremo de la repisa hace que esto sea impracticable para un adulto. <<

[222] También hay pases continuos de una docena aproximada de películas de reestreno, mediante lo que me da la impresión de que debe de ser un reproductor de vídeo funcionando a bordo, debido a ciertas irregularidades de reproducción que aparecen todo el tiempo en algunas películas. Se pasan películas veinticuatro horas al día y siete días a la semana, y algunas de ellas acabo viéndolas tantas veces que puedo recitar los diálogos de memoria. Entre estas películas están *Te puede pasar a ti* (la versión de *Qué bello es vivir* con lotería incluida), *Parque jurásico* (que no aguanta muy bien: su falta esencial de argumento no se hace evidente hasta el tercer visionado, pero después del mismo el semiagorafóbico la ve como si fuera una película porno, haciendo girar los pulgares hasta las partes del tiranosaurio y el velocirraptor, que sí aguantan bien), *Lobo* (estúpida), *Una pandilla de pillos* (nauseabunda), *Una foca en mi casa* (una especie de *Fiel amigo*, pero con foca), *El cliente* (con otro actor infantil increíblemente bueno: ¿de dónde sacan a todos esos niños de la clase de Olivier?), y *Un poeta entre reclutas* (con Danny DeVito, película que tira de tus sentimientos como un perro tira de la pernera de un pantalón, aunque cuesta que no te guste una película donde el héroe es un académico). <<

[223] Viene a ser iluminación para adultos pijos y preocupados por su aspecto que quieren tener una idea clara de lo que pueda ser problemático ese día a nivel estético pero que también quieren que les proporcione confianza en que la situación estética general es buena. <<

[224] Mis intentos de ver el lavabo de un camarote de lujo fueron firmemente malinterpretados y rechazados por nadiritas adinerados y habitantes de áticos de lujo: son las desventajas de hacer un Crucero de Lujo como civil y no como periodista identificable. <<

[225] El baño del camarote 1009 siempre huele a un desinfectante noruego extraño pero no desagradable cuyo aroma se parece a como olería si alguien que supiera la composición organoquímica exacta de un limón pero en realidad nunca hubiera olido un limón intentara sintetizar el aroma de limón. Más o menos la misma relación con un limón de verdad que las aspirinas infantiles de Bayer con una naranja de verdad.
El camarote en sí, por otro lado, después de que lo limpien, no huele a nada. A nada. Ni siquiera las alfombras, las camas, el interior de los cajones del escritorio, la madera de las puertas del Wondercloset: a nada. Es uno de los poquísimos lugares totalmente exentos de olores en los que he estado. Esto también empieza a darme miedo. <<

[226] Tal vez diseñado con esto en mente, el suelo de la ducha tiene una inclinación de diez grados desde todos los lados hasta el desagüe central, que es del tamaño de un plato del almuerzo y tiene una succión audiblemente agresiva. <<

[227] Este tipo de teléfonos de ducha de gran potencia y que se pueden desprender por lo visto pueden usarse también con propósitos no higiénicos e incluso lascivos. Oí a unos tipos de un pequeño contingente de la Universidad de Texas en sus vacaciones de primavera (el único grupo en edad universitaria que vi a bordo del *Nadir*) obsequiarse mutuamente con comentarios ingeniosos acerca de la ducha. Un tipo en particular tenía una fijación con la idea de que podría amañar la tecnología de la ducha para administrar una felación si pudiera conseguir un «trinquete métrico»: adivinen ustedes qué será eso. <<

[228] El *Nadir* está representado por una banda azul marino sobre un campo blanco, y todas las Megalíneas tienen sus propios esquemas registrados de colores: verde lima sobre blanco, aguamarina sobre blanco, azul celeste sobre blanco, rojo ladrillo sobre blanco (por lo visto el blanco es una constante). <<

[229] Por lo visto, uno puede conseguir «servicio de mayordomo», envío automático a la tintorería y limpieza del calzado, y a unos precios que me han comentado que no son descabellados, pero los formularios que hay que rellenar y colgar en la puerta para esto son terriblemente complejos, y me da miedo poner en marcha mecanismos del servicio que puedan resultar sobrecogedores. <<

[230] *Sic* por la ausencia de preposición predicativa, y lo mismo por lo que parece ser la imagen implícita de los excrementos arrojados, pero los errores resultan de alguna forma simpáticos, humanizadores, y este retrete necesita toda la humanidad posible.
<<

[231] Cuesta mucho no ver la conexión entre el ventilador y el retrete aspirador —casi una Solución Final— como erradicaciones de residuos y olores animales (residuos y olores que son con todo derecho consecuencias naturales de comidas a lo Enrique VIII, Servicio de Camarotes ilimitado y cestas de fruta) y las fantasías de denegación/trascendencia de la muerte que el Megacrucero de Lujo 7NC intenta permitir. <<

[232] Al cabo de un tiempo el SISTEMA DE DESAGÜE POR ASPIRACIÓN del *Nadir* empieza a fascinarme tanto que termino yendo con toda humildad al gerente del hotel, Dermatitis, para pedirle nuevamente acceso a las partes pudendas del barco, y una vez más la cago con Dermatitis: menciono inocentemente mi fascinación específica por el SISTEMA DE DESAGÜE POR ASPIRACIÓN. Esta cagada es consecuente con otra cagada anterior consistente en no haber averiguado en mis investigaciones preembarque que había habido, varios meses antes, un escándalo tremendo en el que se descubrió que el Megacrucero QE2, si no me equivoco, estaba arrojando residuos por la borda en mitad del viaje, violando numerosos códigos nacionales y marítimos, y un par de pasajeros filmaron en vídeo cómo sucedía esto y por lo visto luego vendieron la cinta a un programa de noticias de una cadena estatal, de forma que toda la industria de los Megacruceros estaba en un estado de paranoia casi nixoniana en busca de periodistas sin escrúpulos intentando manufacturar escándalos acerca del manejo de residuos en los Megacruceros. Incluso a través de sus gafas de espejo puedo ver que el señor Dermatitis está muy preocupado por mi interés en el desagüe, y deniega mi petición de echarle un vistazo al SDA con una actitud defensiva tan compleja que ni siquiera puedo empezar a explicarla aquí. Más tarde, por la noche del miércoles 15/3, en la cena, en la familiar mesa 64 del R5TC, mis compañeros de mesa versados en cruceros me cuentan el escándalo con los residuos del QE2, y sueltan gritos de alborozo (literalmente) por la ingenuidad patosa con la que le había ido a Dermatitis con lo que, de hecho, era una inocente aunque pueril fascinación por los residuos evacuados herméticamente. Y a estas alturas es tal mi vergüenza y mi odio por Dermatitis que empiezo a sentir que si el gerente del hotel cree *realmente* que soy una especie de periodista de investigación babeando en pos de riesgos con los tiburones o escándalos con los desagües, entonces puede pensar que vale la pena infligirme alguna clase de daño. Y mediante una serie de conexiones neuróticas de las que no voy a intentar defenderme, durante un día y medio, empiezo a temer que la cúpula griega del *Nadir* se las arregle para usar el increíblemente potente y enérgico retrete del camarote 1009 para cometer un asesinato; no sé, tal vez pueda lubricar la taza y aumentar la succión para que no solamente mis desperdicios sino también yo seamos absorbidos al interior del retrete y lanzados a una especie de tanque séptico abstracto. <<

[233] No es «belleza», es «encanto». Hay una diferencia <<

[234] Siete vueltas a la cubierta 12 son un kilómetro y medio, y yo soy uno de los pocos tripulantes del *Nadir* de menos de setenta años que no hace *jogging* como un loco ahora que hace buen tiempo. Las primeras horas de la mañana son la hora punta anular del *jogging* en la cubierta 12. Ya he visto un par de choques bastante jugosos y dignos de películas de la Keystone entre practicantes del *jogging.* <<

[235] Otros excéntricos de este Crucero 7NC son: el niño de trece años con tupé, que lleva su chaleco salvavidas naranja toda la semana y se sienta en el suelo de madera de las cubiertas superiores leyendo ediciones de bolsillo de Philip José Farmer con tres cajas distintas de kleenex; el tipo abotargado y de cara inexpresiva que se sienta en la misma silla de la misma mesa de veintiuna en el Casino Mayfair todos los días de las 12:00 h a las 3:00 h, bebiendo té helado Long Island y jugando a la veintiuna a un ritmo narcotizado y submarino. Está el Tipo Que Duerme Junto a la Piscina, que hace justo lo que indica su nombre, pero lo hace todo el tiempo, incluso cuando llueve, un tipo de unos cincuenta años con la barriga peluda, un ejemplar de *Megatrends* sobre el pecho, durmiendo sin gafas de sol ni protector solar, sin moverse, durante horas y horas, bajo un sol achicharrante, pero mientras yo lo miro nunca se quema ni se despierta (sospecho que por la noche lo trasladan a su camarote en una camilla). También están las dos parejas increíblemente viejas y de mirada vidriosa que se sientan en sillas rígidas en el interior de las paredes de plástico que rodean la zona de la cubierta 11 donde están las piscinas y el Windward Cafe, mirando hacia fuera, es decir, al otro lado de las protecciones de plástico, mirando el océano y los puertos como si los estuvieran emitiendo por la tele, y tampoco moviéndose visiblemente ni una sola vez.

Parece relevante que la mayoría de los excéntricos del *Nadir* sean excéntricos *inmóviles*: lo que los distingue es que hacen lo mismo hora tras hora y día tras día sin moverse. (El Capitán Vídeo es una excepción activa. La gente muestra una tolerancia sorprendente hacia el Capitán Vídeo hasta la Comilona Caribeña de Medianoche de la penúltima noche junto a las piscinas, en donde no para de interponerse en la conga e intentar desviar su curso para poder grabarla mejor. En ese momento se produce un levantamiento no agresivo pero desagradable en contra del Capitán Vídeo y durante el resto del Crucero desaparece de vista, tal vez para organizar y editar sus cintas.) <<

[236] (el letrero está en inglés, significativamente) <<

[237] El lunes en Ocho Ríos la gran atracción turística fue, por lo visto, una especie de cascada dentro de la cual podía entrar un grupo de nadiritas con un guía y paraguas para proteger sus cámaras. Ayer, en Gran Caimán, la atracción fue el ron libre de impuestos y algo llamado Arte con Coral Negro de Bernard Passman. Aquí en Cozumel se supone que son las joyas de plata que se compran después de duros regateos con vendedores ambulantes, más alcohol libre de impuestos y un legendario bar en San Miguel llamado Carlos and Charlie's, donde supuestamente te dan chupitos de algo que es en su mayor parte líquido de encendedor. <<

[238] Por lo visto, ya no está de moda colocarse la montura de las gafas apoyadas en la coronilla, que es lo que yo solía ver hacer mucho a usuarios pijos de gafas de sol; el hábito ha desaparecido igual que el de llevar el polo Lacoste blanco con las mangas atadas sobre el pecho y colgando por detrás como una capa. <<

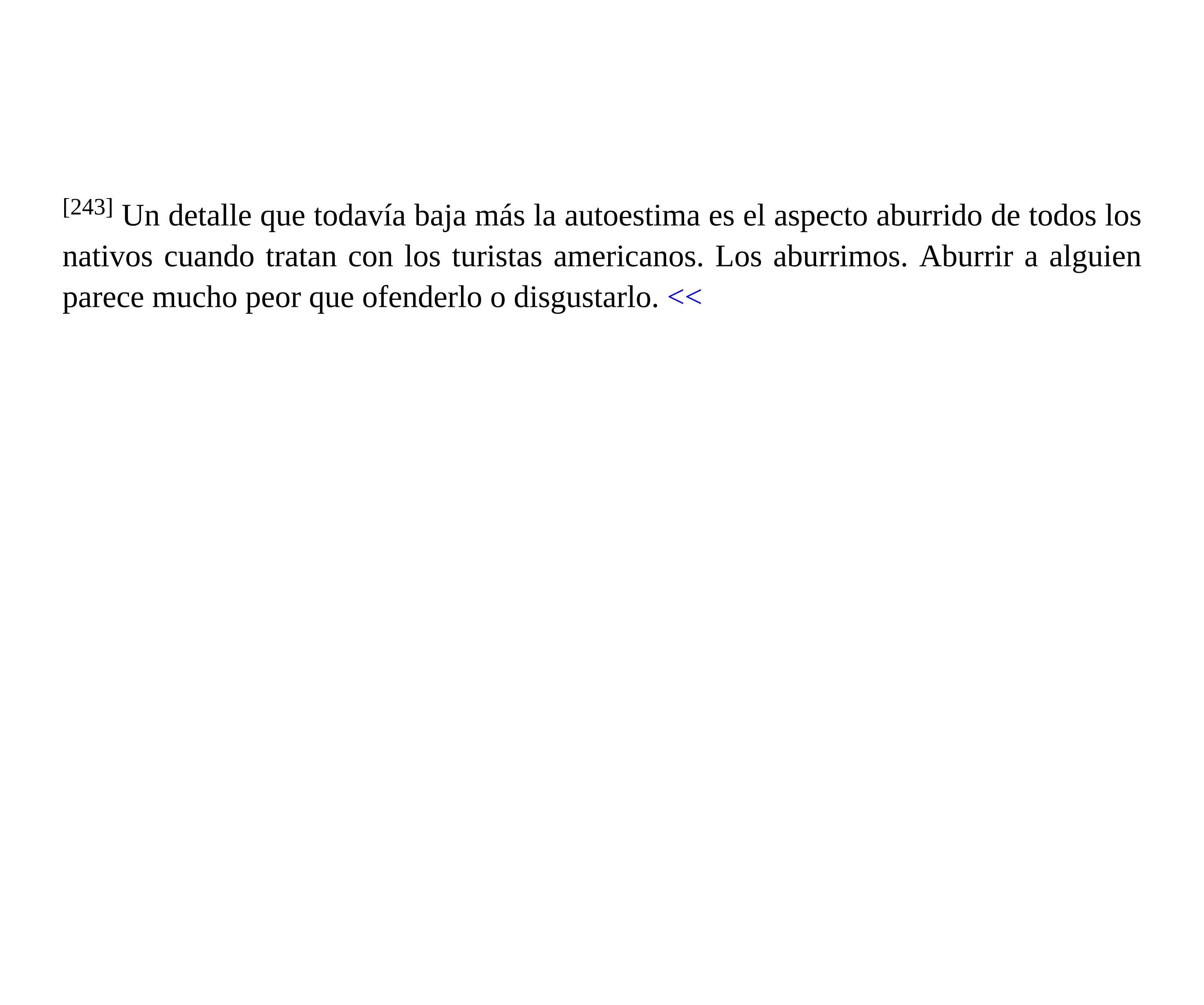


[239] El ancla es gigantesca, debe de pesar cien toneladas y —felizmente— tiene forma de ancla, es decir, la misma forma que las anclas de los tatuajes. <<

[240] (= el miedo mórbido a ser visto como un ser bovino) <<

[241] Y en mi cabeza no paro de darle vueltas a la cuestión de si mis compañeros nadiritas sufren el mismo desprecio hacia sí mismos. Desde lo alto, mirándolos, suelo imaginar que los demás pasajeros no son conscientes de las miradas de desprecio impávido de los mercaderes nativos, el personal de servicios, los vendedores de fotos-con-iguanas, etcétera. Suelo imaginar que mis compañeros turistas están demasiado bovinamente ensimismados para darse cuenta de cómo nos miran. En otras ocasiones, en cambio, se me ocurre que los demás americanos de a bordo posiblemente sientan la misma vaga incomodidad acerca de su papel bovino-americano en puerto que yo, pero no permiten que su boviscopofobia los domine: han pagado mucho dinero para divertirse, para que los cuiden y para grabar algunas experiencias en el extranjero y ni en coña van a permitir que ninguna punzada autoindulgente de proyección neurótica acerca de cómo su americanidad es percibida por unos nativos mal alimentados les desluzca el Crucero de Lujo 7NC por el que han trabajado y ahorrado y que han decidido que merecen. <<

[242] Esta nubosidad al amanecer y al atardecer era sistemática. En conjunto, tres de los días de la semana podrían llamarse sustancialmente nubosos, y llovió bastantes veces, inclusive todo el viernes en el puerto de Cayo Oeste. Nuevamente, no se me ocurre la forma de culpar al *Nadir* o a Cruceros Celebrity Inc. por este imponderable. <<



[243] Un detalle que todavía baja más la autoestima es el aspecto aburrido de todos los nativos cuando tratan con los turistas americanos. Los aburrimos. Aburrir a alguien parece mucho peor que ofenderlo o disgustarlo. <<

[244] (lo cual en la escala de estos barcos significa algo así como cien metros) <<

[245] En todos los Megacruceros 7NC, la cubierta 12 forma una especie de altillo elíptico sobre la cubierta 11, que siempre está parcialmente al aire libre y siempre tiene piscinas rodeadas de paredes de plástico o plexiglás. <<

[246] (odio los pepinillos al vinagre de eneldo, pero el Servicio de Camarotes se niega obstinadamente a reemplazarlos por pepinillos solos o patatas fritas con mantequilla) <<

[247] Puede ser la Gran Mentira, si uno lo piensa. <<

[248] La fantasía que te venden es la razón de que todos los individuos que salen en las fotos del folleto tengan expresiones faciales que son al mismo tiempo orgásmicas y relajadas: estas expresiones son el equivalente facial de decir: «Aaaaaaahhhh», y el ruido no procede solamente de la parte Infantil de uno cuando recibe por fin los cuidados totales que siempre ha querido, sino también del alivio que sienten otras partes de la persona cuando la parte Infantil por fin *se calla*. <<

[249] Esta no es la nota mordaz prometida más arriba, pero la cuestión de la gaseosa guarda una relación directa con el que fue para mí uno de los mayores misterios de este Crucero, a saber, cómo Celebrity puede ganar dinero con los Cruceros de Lujo 7NC. Si uno acepta los doscientos setenta y cinco dólares diarios por persona que la *Guía Fielding de cruceros del mundo 1995* dice que cuesta el *Nadir*, y le suma los doscientos cincuenta millones que le costó a Cruceros Celebrity construirlo en 1992, y que tiene seiscientos empleados de los cuales por lo menos los niveles más altos deben de ganar bastante dinero (todo el contingente de griegos tiene ese fruncimiento inconfundible de los labios que acompaña a los sueldos de seis cifras), además de unos gastos infernales en combustible —además de los impuestos de los puertos, los seguros, el equipo de salvamento, un equipo de navegación y comunicaciones propio de la era espacial, un timón informatizado y un desagüe marítimo que es el último grito—, y luego uno empieza a contar los artículos de lujo, la decoración de primera clase y los azulejos metálicos del techo, los candelabros, las tres docenas de personas a bordo que se dedican únicamente a montar espectáculos dos veces por semana, además del chef profesional a cargo de las cocinas, las langostas, las trufas etruscas, la sobreabundancia de fruta fresca, los bombones de menta de importación y todo lo demás, entonces, incluso siendo muy conservador, las cuentas no salen. No parece haber manera posible de que Celebrity salga adelante económicamente. Y, sin embargo, el enorme número de Megalíneas distintas que ofrecen Cruceros 7NC constituye una prueba fiable de que los Cruceros de Lujo deben de ser realmente provechosos. De nuevo, la relaciones públicas de Celebrity, la señora Wiessen —dejando de lado una voz por teléfono que constituía en sí misma un placer enorme— no resultó de mucha utilidad con este misterio:

«La explicación de su rentabilidad, de por qué ofrecen un producto de tanta calidad, se basa en la gestión. Están realmente al corriente de los detalles que son importantes para el público y prestan mucha atención a esos detalles».

Resulta que los ingresos por bebidas son parte de la explicación. Es un poco como la microeconomía de los cines. Cuando uno se entera de qué parte de la recaudación tienen que pasarles a las distribuidoras, uno no entiende cómo los cines siguen abiertos. Pero por supuesto, uno no puede depender de la ganancia de los tickets, porque donde los cines hacen dinero realmente es en las concesiones.

El *Nadir* vende montañas de bebida. Por todas partes hay camareras de bebidas con pantalones cortos de color caqui y viseras de Celebrity: junto a las piscinas, en la cubierta 12, en las comidas, los espectáculos, el bingo. Los vasos diminutos de refrescos cuestan dos dólares (no se paga en metálico, firmas y luego la última noche te presentan una factura del total consumido), y los cócteles exóticos como el

Wallbanger y el Fuzzy Navel llegan a los cinco dólares y medio. El *Nadir* no hace trampas cutres como poner demasiada sal en la sopa o llenarlo todo de platillos de galletas saladas, pero la atmósfera elaborada de indulgencia y fiesta interminable de un Crucero de Lujo 7NC —«Vamos, te lo mereces»— conduce al flujo abundante de vino. (No olvidemos el precio de un buen vino en la cena y la omnipresencia de los sumilleres.) De los distintos pasajeros a quienes pregunté, más de la mitad calcularon que su cuenta total de bebidas pasaría de los quinientos dólares. Y si uno conoce mínimamente los márgenes de beneficio de las bebidas en cualquier bar o restaurante, uno sabe que gran parte de esos quinientos dólares van a ser ganancias netas. Otras claves de la rentabilidad: gran parte de los ingresos del personal de servicios del barco no proceden del precio de los billetes del Crucero: uno tiene que darles propina al final de la semana o les haces una putada (otra contrariedad es que el folleto de Celebrity no menciona esto). Y resulta que gran parte de los encargados de los espectáculos son «externos»: son agencias que pactan con Cruceros Celebrity para suministrar grupos de animadores como las Matrix Dancers para todos los números musicales, las lecciones de Electric Slide, etcétera.

Otro servicio externo es el Casino Mayfair de la cubierta 8, cuya empresa propietaria paga una tarifa plana semanal además de un porcentaje no especificado al *Nadir* por el privilegio de ceder sus maravillosas crupiers y sus mesas de cuatro jugadores para enfrentarse a unos pasajeros que han aprendido las reglas de la veintiuna y el stud póquer caribeño con un «Vídeo educativo» que se emite de forma continua en uno de los canales de cable marítimo. Yo no pasé mucho tiempo en el Casino Mayfair: las miradas de las abuelas de Cleveland metiendo monedas en las ranuras de las tragaperras no son un espectáculo demasiado divertido; sin embargo, estuve lo bastante para ver que si el *Nadir* se lleva solamente un 10% de los ingresos semanales netos del Mayfair ya se está forrando. <<

[250] He aquí un fragmento de este último artículo: «A todas las personas que entran en cada isla [?] se les avisa de que es un DELITO importar o estar en posesión de narcóticos y otras Sustancias Controladas, incluyendo la marihuana. Las penas por posesión de drogas son severas». La mitad del sermón previo a nuestra llegada a Jamaica consiste en avisos acerca de los camellos traicioneros de las calles que te venden un cuarto de onza de hierba espantosa y luego van corriendo a un policía y obtienen una recompensa por delatarte. Las condiciones de las cárceles locales son descritas solamente lo justo para apelar a las partes más mórbidas de nuestra imaginación.

La política de Cruceros Celebrity con relación a las drogas no está muy clara. Aunque siempre hay media docena de tipos severos de Seguridad paseando sus moles fornidas alrededor de la pasarela, nunca te registran cuando vuelves a bordo. Nunca vi ni olí pruebas de uso de drogas en el *Nadir*: como sucede con la concupiscencia, no parece que aquí haya esa clase de público. Pero en el pasado del *Nadir* debió de haber incidentes pintorescos, porque el personal del Crucero adoptó una actitud casi operística hacia nosotros cuando el viernes emprendimos el regreso a Fort Lauderdale, aunque todos los avisos estuvieron precedidos por aclaraciones de que la orden de arrojar cualquier sustancia controlada al retrete *seguramente* no debía de afectar a nadie de este crucero en concreto. Por lo visto, los tipos de la aduana en Fort Lauderdale tratan a los pasajeros de regreso de los Cruceros 7NC del mismo modo que los polis de pueblo tratan a los forasteros que se exceden de velocidad en coches Saab Turbo. Un veterano de varios Cruceros de Lujo 7NC le dijo a uno de los chavales de la Universidad de Texas delante de mí en la cola de las aduanas el último día: «Chaval, si uno de esos perros se pone a olfatear tu bolsa, ruega por que se ponga a mear». <<

[251] Es un misterio total cuándo deben de dormir estos camareros. Sirven todas las noches en el Buffet de Medianoche, luego tienen que limpiar, y luego vuelven a aparecer en el R5TC con esmoquin limpio a las 6:30 h de la mañana siguiente, siempre tan frescos y despiertos que parece que los acaben de abofetear. <<



[252] (salvo que me hiciera descripciones exactas de todas las aletas dorsales que hubiera visto) <<

[253] (pronuncia el «-pest» de esta palabra como «-persht») <<



[254] El *Nadir Daily* de anoche da la noticia de las propinas y hace diplomáticas «sugerencias» acerca de las tasas usuales. <<

[255] Todo lo que escribo en cursiva está tomado literalmente del *Nadir Daily* de hoy. <<

[256] Si la marca Pepperidge hiciera obleas para comunión, serían estas. <<

[257] ¡Vaya! <<

[258] Los juegos caros y artísticos son para cretinos <<

[259] Otra cosa que el señor Dermatitis no me dejó ver, aunque al decir de todo el mundo las guarderías de día de estos Megabarcos son fenomenales y tienen ejércitos de empleadas jóvenes, atentas y dinámicas, que mantienen a los niños frenéticamente estimulados durante periodos de hasta diez horas mediante una serie interminable de actividades increíblemente bien estructuradas que dejan a los niños tan agotados que se desploman sin decir palabra en la cama a las 20:00 h, dejando libres a sus padres para sumergirse en la vida nocturna del barco y Hacerlo Todo. <<

[260] Las únicas sillas de la Biblioteca son unas sillas de cuero con brazos y asientos muy bajos, de manera que solamente la nariz y los ojos de Deirdre asoman por encima de la mesa mientras la tengo sentada delante, añadiendo un toque surrealista kilroyiano a la humillación. <<



[261] Me imagino que sería bastante interesante seguir por el mar a un Megacrucero 7NC e ir catalogando las cosas que van quedando atrás en su estela. <<

[262] Únicamente el miedo a un registro repentino por parte del personal de aduanas de Fort Lauderdale me disuadió de robar una de estas palas. Confieso que terminé robando la gamuza para limpiar las gafas del baño de mi camarote, aunque tal vez fuera para llevársela. No pude decidir si entraba en la categoría de kleenex o en la categoría de toalla. <<

[263] Les aseguro que jamás he perdido al ping-pong con chicas prepúberes. <<

[264] Winston también parece sufrir la ilusión verbal ocasional de ser un hombre negro urbano. No tengo ni idea de qué va eso ni de qué conclusiones sacar. <<



[265] Esto sin contar mis diálogos con Petra, que aunque largos y ampulosos, tienden a ser unidireccionales salvo por «Mira que ser graciosillo, tú». <<

[266] Lo más desconcertante de los pasajeros jóvenes y en la onda del *Nadir* es que parece encantarles la misma música disco de mala calidad que los que éramos jóvenes y estábamos en la onda al final de los setenta detestábamos y convertíamos en objeto de burla, boicoteando el baile de la escuela cuando «MacArthur Park» de Donna Summer fue elegido el tema oficial del baile de la escuela. <<

[267] Conversar con Winston puede resultar un poco deprimente dado que el deseo de tomarle el pelo con crueldad siempre resulta irresistible, pero él nunca parece ofenderse, ni siquiera da señales de darse cuenta de que le estás tomando el pelo, y luego te alejas de él con la sensación de haber estado robando monedas del platillo de un ciego o algo así. <<

[268] Eligiendo entre 2^4opciones, se puede avanzar con los cuatro encendidos, con un papá y un hijo, con dos hijos, etcétera. Me da la impresión de que avanzar con los hijos en lugar de con los papás debe de ser como cambiar de la marcha lenta para girar a darle gas al motor. <<

[269] El *Nadir* tiene Capitán, Capitán de Personal y cuatro Oficiales Superiores. El capitán Nico es uno de estos oficiales superiores. No sé por qué lo llaman capitán Nico. <<

[270] Otra cosa que he aprendido en este Crucero de Lujo es que un hombre no puede estar más atractivo que vestido con uniforme blanco de oficial de la marina. Las mujeres de todas las edades y niveles de estrógenos se derriten. <<

[271] El Fleet Bar también es la sede del «Té Elegante» que se celebra más tarde, en donde las señoras mayores llevan guantes largos de bailarinas de striptease y levantan los meñiques al coger las tazas. Entre mis violaciones de la etiqueta del «Té Elegante» están por lo visto: *a*) pensar que a la gente le iba a resultar graciosa la camiseta con diseño de esmoquin que me he puesto porque no me tomé en serio las instrucciones del folleto de Celebrity de que había que traer un esmoquin de verdad al barco; *b*) pensar que a las señoras mayores de mi mesa les iban a hacer gracia las bromas rorschachianas subidas de tono que hago acerca de las formas bastante obscenas en que están dobladas las servilletas de hilo; *c*) pensar que a esas mismas señoras les interesa saber la clase de cosas que hay que hacerle a una oca a lo largo de su vida para conseguir un hígado que dé buen paté; *d*) poner una masa de tres onzas de algo que parecen perdigones negros relucientes sobre una galleta grande y blanca y luego meterme la galleta entera en la boca; *e*) asumir un segundo después una expresión facial que incluso la interpretación más caritativa de la misma define como carente de elegancia; *f*) intentar contestar con la boca llena cuando una señora mayor sentada al otro lado de la mesa con quevedos, guantes de color beige y pintalabios en el incisivo derecho me dice que esto es caviar de beluga, lo cual resulta en *f*1) la expulsión de varios fragmentos de lo que parece ser una burbuja negra y enorme y *f*2) la articulación distorsionada de una palabra que según me dicen toda la mesa ha entendido como una interjección genital; *g*) intentar escupir todo el pegote nauseabundo e indescriptible en una servilleta endeble de papel en lugar de hacerlo en una de las servilletas más robustas y amplias de lino, con consecuencias que prefiero no describir con detalle más allá de mencionar que resultan desafortunadas, y *h*) mostrarme de acuerdo, cuando el niño que tengo sentado al lado (con pajarita y [no miento] *pantalones cortos de esmoquin*) declara que el caviar de beluga es «apestoso», dejando escapar una expresión espontánea y desconsiderada que sí es, inconfundiblemente, una interjección genital.
Corramos un tupido y caritativo velo sobre el resto de este evento en particular. En todo caso, esto explica la laguna que hay en el diario de hoy entre las 16:00 y las 17:00 h. <<

[272] Durante toda la semana los ejecutivos de la Engler han constituido en sí mismos un fascinante objeto de estudio subcultural —solamente se mueven en rebaños, tienen sus propias Excursiones Organizadas a la Costa, todo el tiempo están reservando enormes salas de fiestas cerradas con cordones de terciopelo y tipos fornidos que permanecen con los brazos cruzados y comprobando las acreditaciones—, pero en este ensayo no ha habido espacio para emprender ninguna clase de englerología seria. <<

[273] (por suerte no dice nada de «propulsores proicos») <<

[274] En otras palabras, de esa clase de hombres de mediana edad americanos hechos a sí mismos, sin puñetas y con las pelotas de hierro a la que uno no quiere por nada en el mundo que pertenezca el padre de la chica a cuya casa vas para llevarla al cine o con algunas intenciones deshonestas, ni tampoco que luego su figura se te quede rondando en la cabeza: una figura de *Ur*-autoridad. <<

[275] Esto ayuda a explicar por qué el capitán G. Panagiotakis suele parecer tan fenomenalmente desocupado y por qué su verdadero trabajo parece ser permanecer de pie en diversos puntos del *Nadir* e intentar tener un aspecto majestuoso, y lo tendría (el aspecto majestuoso) si no fuera por el rollo de llevar gafas de sol en interiores, (Todos los oficiales del barco llevan gafas de sol cuando están en interiores, por lo visto, y siempre permanecen de pie al lado de algo con las manos tras la espalda, normalmente en grupos de tres y conversando con gesto hierático en griego técnico.) que le dan cierto aspecto de forzudo del Tercer Mundo. <<

[276] A Dios pongo por testigo de que nunca más volveré a comer fruta. <<

[277] Y solamente es café simple y llano: no es Café de Avellana Blue Mountain ni Vainilla del Sudán con Enzimas Especiales de Achicoria ni ninguna de esas pijadas. El *Nadir* lleva a cabo un acercamiento sensato a la cuestión del café que yo desde aquí felicito. <<

[278] Uno de los pocos seres humanos que he visto que es al mismo tiempo rubio y con cara de ratón. Hoy Ernst lleva zapatillas deportivas blancas, pantalones de sport verdes y una cazadora acampanada cuyo color rosa juro que solamente se puede describir como menstrual. <<

[279] (los postes) <<

[280] Eso es lo que hice yo, me incliné demasiado hacia delante y me comí el puño con que el tipo estaba sujetando su funda de almohada, razón por la cual no grité que se había cometido falta, por mucho que la visión de mi ojo derecho todavía se vuelva borrosa a ratos ahora en tierra y al cabo de una semana de mi regreso. <<



[281] (el *Nadir Daily* también se refiere a esta zona como los Salones Steiner y Balneario en el Mar) <<

[282] Para que entiendan que nadie en su sano juicio querría perderse un espectáculo como este, ahí van algunos datos extraídos del folleto de Steiner:

«IONITERMIA: ¿CÓMO FUNCIONA? Primero medimos diversas áreas de su cuerpo. Se le hacen marcas en la piel y las medidas son registradas en su ficha. Se aplican diversas cremas, geles y ampollas. Estas contienen extractos que fragmentan y emulsionan la grasa. Los electrodos destinados a faradizar y galvanizar se colocan en las posiciones correspondientes y toda la zona se cubre de arcilla azul. Ya estamos listos para iniciar su tratamiento. El galvanismo hace que su piel absorba de forma acelerada los productos, y el faradismo ejercita sus músculos. (Como alguien que en cierta ocasión tocó sin querer una bobina de inducción en el laboratorio de química de la escuela y tuvo que ser separado de la misma con el palo de madera de una fregona, soy testigo de excepción de las indudables ventajas que a nivel de ejercicio convulsivo aporta la corriente farádica.) La celulitis o "bultitos de grasa", tan común en las mujeres, es emulsionada por el tratamiento, haciendo que sea más fácil evacuar las toxinas del cuerpo y dispersarlas, dándole a su piel un aspecto más suave». <<

[283] También se parece un poco a esos políticos y jefes de policía de pueblos pequeños que hacen lo que sea humanamente posible para ser mencionados en la prensa local. El nombre de Scott Peterson sale una docena de veces en el *Nadir Daily*. *«Torneo de backgammon con su director de crucero Scott Peterson»; «“El mundo sigue girando” con Jane McDonald, Michael Mullane, las Matrix Dancers y como presentador, el director de crucero Scott Peterson»; «Charla sobre el desembarco en Fort Lauderdale: su director de crucero Scott Peterson les explica todo lo que han de saber acerca de su desembarco en Fort Lauderdale»*; etcétera *ad nauseam*. <<

[284] La señora de Scott Peterson es una británica ectomórfica y de complexión correosa con un sombrero mexicano de ala muy ancha, sombrero que ahora percibo que se ha quitado y que acaba de esconder debajo de la mesa metálica mientras se va hundiendo en su silla. <<

[285] En este punto de la anécdota estoy absolutamente rígido por culpa del interés y el terror empático, lo cual explica por qué me siento tan decepcionado cuando toda la anécdota resulta no ser más que un chiste rancio que es evidente que Scott Peterson lleva contando una vez por semana desde hace mil años (aunque tal vez no con la pobre señora de Scott Peterson sentada entre el público, y me sorprendo a mí mismo imaginando felizmente que la señora de Scott Peterson le inflige toda clase de venganzas nupciales a Scott Peterson por avergonzarla de esa forma), el muy gilipollas. <<

[286] [postulado del autor] <<

[287] [Nuevamente postulado del autor, pero la única forma de entender el remedio al que ella está a punto de recurrir (en este punto todavía no sé que todo esto es un chiste malo: permanezco rígido con los ojos como platos lleno de empatía horrorizada hacia la señora de S. P. de dentro del relato y la de fuera).] <<

[288] Son estas cosas las que, combinadas con la microorganización de actividades, hacen que el *Nadir* me resulte extrañamente reminiscente del campamento de verano al que asistí durante tres meses de julio consecutivos en mi primera infancia, otro lugar donde la comida era buenísima, la gente estaba quemada por el sol y yo pasaba todo el tiempo que podía en mi catre huyendo de las actividades microprogramadas. <<



[289] (postulo que estos platos están hechos de una especie de arcilla extra-frágil para favorecer una fragmentación máxima) <<

[290] ! <<

[291] Escuchen, no voy a hacerles perder mucho tiempo ni voy a dedicarle demasiada energía emocional a esto, pero si son hombres y alguna vez deciden emprender un Crucero de Lujo 7NC, sean listos y acepten un consejo que yo no acepté: *lleven ropa formal*. Y no quiero decir solamente americana y corbata. La americana y la corbata son apropiadas para las dos únicas cenas designadas como «Informales» (un término que por lo visto constituye una especie de purgatorio a medio camino entre lo que todos entendemos por «Informal» y «Formal»), pero para las cenas formales se supone que hay que llevar esmoquin o una cosa llamada «traje de cenar» que por lo que sé es básicamente lo mismo que un esmoquin. Yo, como soy un capullo, decidí de antemano que la idea de llevar ropa formal a unas vacaciones en el Trópico era absurda, y me negué categóricamente a comprar o alquilar un esmoquin y pasar por el trámite de adivinar cómo meterlo en el equipaje. Tenía razón y a la vez me equivoqué: sí, la ropa formal es absurda, pero como todos los nadiritas que iban conmigo iban vestidos de forma absurdamente formal en las cenas formales, yo —que de forma bastante paradójica había desdeñado el esmoquin por miedo a parecer absurdo— fui el único que terminó teniendo un aspecto absurdo en las cenas formales en el R5TC: dolorosamente absurdo con la camiseta con un esmoquin dibujado que llevé en la primera cena formal, y luego más absurdo todavía el jueves con la americana de enterrador y los pantalones de sport que se me habían quedado todos sudados y arrugados en el avión y el muelle 21. Nadie en la mesa 64 me dijo nunca nada sobre la absurda informalidad de mi atuendo en las cenas formales, pero era esa clase de ausencia tensa de comentarios que acompaña únicamente a las formas más grotescas y absurdas de etiqueta social, y que después de la debacle del «Té Elegante» estuvo a punto de hacerme saltar por la borda.

Por favor, que mi cretinez y mi humillación no hayan sido en balde: sigan mi consejo y *lleven ropa formal*, no importa lo absurdo que les parezca. <<

[292] (un yo que, recuerden, todavía se resiente en primer lugar de la humillación balística, luego de la desgracia del «Té Elegante» y por fin de ser la única persona a la vista que lleva una americana de lana manchada de sudor en lugar de un esmoquin resplandeciente, y de tener que pedirme y beberme tres refrescos Dr. Pepper seguidos para quitarme de la boca el sabor insoportable del caviar de beluga). <<



[293] (una Relación Seria que por lo visto consiste en que ambos vivan juntos con los $$$ de Alice y sean «copropietarios» del Saab de 1992 de ella) <<

[294] Supongo que esto le garantiza un lleno al anciano cómico nadirita del bastón. <<

[295] Su acento indica que procede del East End de Londres. <<

[296] (Se supone que no al mismo tiempo.) <<

[297] Una de las pruebas es: entrelacen los dedos y pónganlos delante de la cara, luego desentrelacen solamente los dedos índices y pónganlos el uno frente al otro como si se estuvieran mirando e imaginen una fuerza magnética invisible y comprueben si los dos dedos se juntan lenta e inexorablemente como por arte de magia hasta que estén apretados yema con yema. A raíz de una experiencia realmente aterradora y desagradable sufrida en séptimo curso, (a saber: mientras estábamos en una reunión de la escuela, un psicólogo local nos sumió a todos en un estado de hipnosis superficial para llevar a cabo una experiencia de «visualización creativa», y diez minutos más tarde todo el mundo en el auditorio salió de la hipnosis salvo este servidor de ustedes, de forma que terminé pasando cuatro horas en un trance irreversible con las pupilas dilatadas en la enfermería de la escuela, con el psicólogo cada vez más aterrado probando recursos cada vez más drásticos para sacarme del trance, y mis padres casi presentaron una denuncia por aquel episodio, y yo decidí de forma sensata y serena mantenerme alejado de la hipnosis a partir de entonces) sé que soy excesivamente sugestionable y no hago ninguna de las pruebas, ya que no hay fuerza humana imaginable que me pueda hacer subir al escenario de un hipnotizador delante de trescientos extraños hambrientos de diversión. <<